لم يكن من اليسير أبدا وسط الزمهرير الثقافي الذي نعيشه بفعل ظروف سياسيتوحضارية قاهرة أن يرفع الإبداع هامته بعد أن تجمدت الأطراف وتكلست العواطف والأحاسيس والأفكار وتذبذبت الرؤية أمام الجميع، ومع ذلك، ها هي **الجاحظية** تأخذ بزمام المبادرة الشجاعة لتذيب جانبا من الجليد المتراكم آملة أن تشرئب الأعناق في كل جهة من جهات الوطن وتسعى كلها إلى تحريك الواقع الثقافي في الجزائر.

ها هي **التبيين** تولد - وما كان أقسى الولادة وأعسرها- وهي تتمنى أن يكون لها أشقاء وشقيقات يضطلعون بالهم الثقافي في هذا البلد.

وها هم أعضاء هذه المجلة، عند حسن الظن بأنفسهم لسببين اثنين:

أ) فهم مبدعون يمثل الفكر الأصيل الجاد مجالهم الحيوي ومن ثم فهم مرتاحون لمهمتهم هذه.

ب) وهم جزء من هذا المجتمع الواسع الذي يجتهد من أجل وضع قدم راسخة في هذا العصر، من ثمّ فهم مرآة له وصورة ناطقة عنه.

ولما كان العقل الأداة الجوهرية لكل عمل مكتمل متكامل، فقد اختارت جمعية **الجاحظية** أن تكون كلمة **التبيين** عنوانا لهذه المجلة تأسيا بما فعله **الجاحظ** في كتابه **البيان والتبيين**.

لقد آثرت هيئة التحرير أن تخصص قسطا كبيرا من صفحات هذا العدد، إن لم نقل كلها، لمحاور الندوة التي عقدتها **الجاحظية** في أواخر نوفمبر من السنة الفارطة بمسرح الهواء الطلق بالجزائر تحت عنوان **الأدب والمسألة الوطنية**.

وربما جاء هذا العدد بمثابة عدد تجريبي لإمكانياتنا وإمكانيات بلدنا. وستعمل هيئة التحرير من جهة أخرى على إفساح المجال في أعدادها القادمة، لمختلف أشكال الإبداع الأدبي والفكري الجزائري والعربي والعالمي إلى جانب رصد الحركة الثقافية عموما.

فهنيئا للقارىء، الجزائري، والعربي بهذا المولود الذي ينتظر الرعاية والإهتمام.

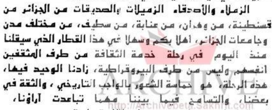
**التحرير**

# الإغتيال نحراً
## كلمة رئيس الجمعية في افتتاح الندوة

سيداتي سادتي، حضرات الضيوف الكرام، استاذينا الجليلين محمود امين العالم، وعبد العظيم انيس*. شعراءنا المناضلين عز الدين المناصرة. عبد اللطيف اللعبي.الطاهر بكري. شاعر الثورة الجزائرية أحمد عبد المعطي حجازي، اخانا الروائي والمناضل يحي يخلف. صديقينا وشاعرينا المجددين محمد بنيس والطاهر الهمامي. شكرا لكم على تلبيتكم لدعوة الجاحظية، وتجشُّمكم لمشاق الرحلة، على هذا الدعم المعنوي الكبير، الذي سيظل رصيدنا في طريقنا الطويل.



الزملاء والأصدقاء الزميلات والصديقات من الجزائر من قسنطينة، من وهران، من عنابة، من سطيف، من مختلف مدن وجامعات الجزائر، أهلا بكم وسهلا في هذا القطار الذي سيقلنا منذ اليوم في رحلة خدمة الثقافة من طرف المثقفين انفسهم وليس من طرف البيروقراطية، زادنا الوحيد فيها، هذه الرحلة، هو حماسة الشعور بالواجب التاريخي ، والثقة في بعضنا، والتسامح فيما بيننا مهما تباعدت آراؤنا، ومنطلقاتنا. مرحبا بكم جميعا، وإقامة طيبة .





اما بعد.احترت من اين ابدا الحديث مفتتحا، لهذا الملتقى الأول الذي يعلن عن الوليد الجديد الجاحظية.

هل عن الدوافع التي دفعتنا، إلى إنشاء هذه الجمعية، او إلى اختيار إسمها، ام عن الأهداف التي رسمناها لها، منطلقين من تلكم الدوافع.

لقد ظل المثقف والمبدع الجزائري لسنوات طويلة، محكوما عليه، بأن لا يشكل رايا عاما، طرفا في الحياة، يؤثر، ويُقْرأ له حساب.

حكم التاريخ علينا، بان نتمزق إلى مثقفين باللغة العربية، خارجين من المدرسة التراثية، او متخرجين على ايدي تراثيين، نفتح اعيننا في نور الواقع السريع التغير،منبهرين، ومضطربين.. وإلى مثقفين باللغة الفرنسية، خارجين من حضانة الثقافة الغربية، في اعلى وارقى اشكالها، يختلفون تمام الإختلاف، عن زملائهم في تونس وفي المغرب، وفي لبنان، بعدم معرفتهم، وعدم اطلاعهم المطلقين، عن الأدب العربي، عن التراث العربي، عن وجدان المثقف العربي عموما، إن لم نقل، بشحن عاطفية لدى البعض معادية لكل ذلك.

وحكم علينا التاريخ، بان ندعى جميعا، إلى سد فراغ مهول. فراغ دولة كل شيء فيها يبدأ من الصفر، بما في ذلك المشروع الثقافي الوطني.

كبيرنا يبدو صغيرا. صغيرنا يبدو كبيرا. جيدنا يبدو رديئا. رديئنا يبدو جيدا. الأمر يتوقف عن الحاجة وعن المناسبة، وعن الظرف. وأحيانا كثيرة عن شطارة الشخص.

شرعية بعضنا، مستمدة، من السلطة مباشرة.

شرعية بعضنا مستمدة من اللغة.

شرعية بعضنا مستمدة من مؤسسات اجنبية .

فقتلت الشرعية السلطوية الإهتمام بالإنتاج الإبداعي وبالتنشيط الثقافي، كما قتلت الشعور بوجود طرف آخر غير السلطة، وغير ذواتهم المتضخمة باستمرار.

وقتلت الشرعية الثانية، الخجل والتواضع، والحس الحضاري، وبالتالي الشعور بضرورة الإبداع الجيد خارج اي اعتبار، وطرح البديل، النوعي، وليس البديل الرديء المغلف بمشاعر كثيرا ما هي غير صادقة.

وقتلت الشرعية الثالثة، مشاعر الإنتماء الإجتماعي، إذا صح التعبير، وخلقت عقدة الأقلية - عقدة الكيتو ghetto ، عقدة المهاجر، حسب تعبير الأستاذ يوسف سبتي... عقدة من لا هو طين ولا هو قرميد، لا هو حطب ولا هو نار.

حاولت في السبعينات- أقولها بدون تبجح، لكن بكل فخر واعتزاز. أن اخلق جو تقارب، وألفة، فجمعت في منزلي، حوالي خمس مرات متتاليات، ما يقرب المائة في كل مرة، من مختلف أنواع المثقفين: رجال مسرح. سينما. أدب. رسم. أساتذة. باللغتين. ورغم التعطش الذي كان موجودا لمثل هذه اللقاءات، ورغم الإحساس بضرورة كسر الحواجز، فإنني اضطررت، لإيقاف هذه اللقاءات، مقتنعا، بأن المسألة، تحتاج إلى نضج أكثر، بعيدا عن التأثيرات الخارجية العاملة في الخفاء، خاصة، وبأن البداية، التي تقتل الذاتيات والحساسيات ربما تحتاج إلى اللقاء في ميدان العمل.

وبعد اللقاء الذي نظمه لي في القاهرة "الأتولييه"، في آخر سنة 1987 قررت فعل شيء.

لتدركوا ذلك، أصف لكم، في بعض كلمات "الأتولييه" هذا: مقهى لا يتعدى حجمَ غرفة كبيرة، له خلفية تشبه حديقة لا تتعدى الخمسين مترا مربعا.

في هذا الفضاء يلتقي عباقرة الإبداع والفكر المصريين والعرب.

في هذه الحديقة الصغيرة،ينبت الإبداع وتزهو العبقرية.

إنني لا اريد، أن انسب إنجاز الجاحظية. إلى شخصي فقط. إنما اردت أن أقول،

إن الشعور بضرورة، كسرا الحواجز الجليدية، بين المثقف الجزائري، وبين المناخ الطبيعي الذي ينبغي أن يعمل فيه، كان لدى كل مثقف جزائري، عموما ولدى كل واحد من مؤسسي الجاحظية بصفة خاصة.

فما ان التقينا، حتى تعانقت رغباتنا وإراداتنا، وما أن حصلنا على اعتمادنا حتى وجدنا انفسنا مندفعين، وراء ردّ، ورفع تياهير الجليد دفعة واحدة.

وفي ظرف شهرين، أنجزنا - دون مقر. دون ميزانية خارجة عن اشتراكاتنا. دون سيارات حكومية. دون حوافز الأخذ والإستفادة- ما كان يحتاج عادة إلى أشهر طويلة، إن لم اقل سنوات.

ها هي هذه الندوة الشبه قومية، تجري في ظروف حسنة، وبقليل من البذخ ايضا. ها هو العدد الأول من مجلتنا التبيين بلغت نسبة إنجازه، ما يقرب الستين بالمائة، بإمكانيات الجاحظية المحضة. ها هي ندوة ديسمبر حول الكتاب الجزائري في 1989 يجري إعدادها على قدم وساق. ها نحن نضع اللمسات العملية لتنفيذ برنامج سنة 1990، بما في ذلك إقامة مسابقة شعرية، بمبلغ لم يعط قط لقصيد في كل تاريخ الشعر الجزائري.

ها هو مثقف السلطة البيروقراطية، الدودة الترابية العمياء، يُغتال نحرا، وهذا أهم ما سيظل مبعث اعتزاز الجاحظيين.

ختاما. إسمحوا لي، وأنا أجدد الترحيب بكم، أن أتوجه بالشكر، إلى الأشخاص والمؤسسات الذين تبنوا مشروع ملتقانا هذا بحماس: إلى مدير قصر الثقافة، وإلى المجلس الشعبي لولاية الجزائر، وإلى المجلس الشعبي البلدي لمدينة الجزائر، وإلى مؤسسة سوناتراك، وإلى مدير وموظفي لجنة الحفلات لمدينة الجزائر، وإلى جميع إطارات وزارة الثقافة والإعلام سابقا. وإلى وزير المناجم وكاتبه العام شخصيا.

لقد اعاننا كل منهم بما يستطيع،وإننا لشاكرون لكل ذي فضل فضله، وسنزيد من عندنا، ونستزيد من عندهم. عملا بقوله تعالى "لئن شكرتم لأزيدنكُم"

شكرا جزيلا، لكم أنتم أيضا، مرة أخرى.

---

* تعذر حضور الأستاذين الجليلين، محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس بسبب طوارئ خارجة عن إرادة الجميع، جدت في آخر لحظة في آخر لحظة.






# من الأمس إلى الغد

**يوسف سبتي**

الوطن هو الأم وهو الأب وهو كما يقول مثل معروف: "بلادي من اين ولادي".

ومفهوم الوطن حسب ما استوردناه من الغرب يفرض على شعورنا بعض الصور وبعض الاحاسيس ويزودنا بمرجعية لها ما لها من اتساع.



إن الوطن كمفهوم وكمضمون ليطلب إلينا ان نتعامل معه ونحن مواطنين بصفة عامة وفئات أو مستويات إجتماعية بصفة خاصة.

كيف يبرز إذن الأديب من منتج ومستهلك إلى غير ذلك في علاقته بالوطن نظرا لمفهوم معاصر تبناه الغرب - ولا نجهل أننا في سياق هذا الغرب.

## أبعاد الوطنية في الجزائر

من المعاني الراسخة في الأذهان المعاصرة أن الثورة هي عبارة عن تمزق و تشتت الأوضاع البالية. إنها تعود إلى التفجر الذي يبدل وضعا بوضع آخر. ومن البديهي المقبول أن ثاني الوضعين لا محالة أحسن من أولهما. إنها نظرة تفاؤلية تؤمن بتاريخ يكوّنه ذلك الزمان الذي يحمل على ظهره الأحسن فالأحسن.

مهما كانت الثورة فهي تحتوي على ثروة من الامل وكل امل (من يدعي من بني و بنات البشر انه يجهل هذا ؟) ينهي بالضرورة مجراه في الضياع المفروض عليه من جراء المنطق الإنساني العام: فالياس دائما يؤانس الأمل.

إذن فالثورة هي انتظار ما هو أحسن مما يكون عليه صاحب هذا الإنتظار مع العلم أن السوء يزداد كذلك اتساعا مع مر ثقل وإيقاع ما هو خير.

اننا نعتقد أن هذا التوازي بين حركتين ليعود بتغلب الخير على الشر.

والمرغوب فيه إبّان أية ثورة يكمن في تلك الثورة نفسها أي أنه هو ما يجمع بين الوحدة من جهة والتباين من جهة أخرى.

إن الثورات لمعايشة مرور من وحدة يصطحبها تمايز ما إلى وحدة اخرى بتمايز آخر يرافقها.

تعني الثورة التجاوز. وهو تجاوز محدد. هو معين بقطبيه أي المنطلق منه والمتجه إليه. إن التجاوز هو بصدد مرحلتين: تلك التي تصبح ماضيا وتلك التي تغدو حاضرا ومستقبلا.

وكل تجاوز ليس هو من باب الثورة. وكل ثورة هي من باب التجاوز. فهناك من التجاوزما يمتلئ بالطابع الإصلاحي. له إذن من عدم العمق وعدم سعة الأفق والوسطية الكافية ما له لينحت زوايا المثلثات إذ هي تحت هذا التأثير تطمح إلى الإقتراب من دوائر.



نعرّف الثورة بكونها مرحلة بين المرحلتين حسب صيغة تسمح لنا مدرسة المعتزلة بتذكيرها نعني عبارتها القائلة، المنزلة بين المنزلتين. من وجهة نظر ما فالثورة من أهل مرتكبي الكبائر ولذا نراها في "منزلة بين المنزلتين".

ليست الثورة منزلة. وليست من قالب المنزل فمن أراد أن يقطنها بيتا يستقر فيه، فمحكوم عليه بالإعدام كما كان مصير ذلك الذي قال: "الثورة في الثورة".

غير منزلة تلك التي يتحملها البشر و ترفعها طليعة مجتمع إنساني، حتى ولو اعتمد من هم بها ولها ومنها، على مقدسات من أصل سماوي.

إن الثورة هي في اتّباع هدف إذا ما حصل صعد بمثابة وضعية جديدة ترغم ما سبقها على الخضوع لها. هذا الذي ينجم عن دينامية إنسانية، عندما يضحي حاضرا فإنه سيأمر ماسبقه بالإمتثال له والتفاعل معه حسب محورين هما محور مساعد السيد ومحور العبد أو المسود، المنبعث من أشلاء التاريخ.

الثورة لا تحتضن مجرد منهج ووسائل مثلا وفقط، بل هي تعود على خائضيها بمركب من مسالك وأهداف معا.

لكنا نعلم ان كل لحظة هي في تنقل وتغير. فما هي الثورة باختصار؟.

هي إستيلاء سيد جديد على سلطة بمقدرتها التوحيدية ذات النطاق الواسع بالنسبة لما كان من قدرة عند السيد الذي تصنع منه الاحداث ماضيا للسيد الجديد. بالثورة نحصل على مستوى تاريخي حيث أن الابعاد المكتسبة تشمل العديد من الآفاق التي اتت من قبله.

يقال إن عالما آخر وصل إلى الوجود.

يقال إن قطيعة باصدائها الغفيره حدثت.

يقال إن مرحلة ذات دلالة عميقة فتحت ذراعيها لأهل جدد هم لها ومنها.

فمثلا إن خلق الحضارة الإسلامية لم يقض تماما على الجاهلية التي اتخذت موقف الرضوخ لما أتى من بعدها. إلى يومنا هذا نراها تطيع حمولة الحضارة الإسلامية. وإنها تصبو إلى ان تشبهها رغم كونها تتمسك بما لها من همجية ومحاسن تميزها عن غيرها.

من الاكيد انه مازال في كل واحد منا ثان ندعوه: الجاهلي.

والمنطق العام يعود إلى وجود سيد يحمل مسؤولية توحيد غيره ومساعد له يقبل بهذا التوحيد مع ورغم كونه عبدا لسيده. إن العقل يقتضي أن تصنف الثورات كما نقوم بذلك تجاه كل الكائنات.



من هذا المبدأ كيف لا نعثر على ما نسميه الثورة الوطنية؟

الوطنية هي أن نحب الوطن وندافع عنه و نعتبره قيمة ومرجعية نستغلهما على أسس أخلاقية.

على ان الوطن هو اقتصاد مقرون بسياسة وثقافة وقانون، وعلى انه زمان ومكان يصطحبان إرادة وذهنية ولغة، لنا أن نرد كل هذه المكونات إلى اساسين هما: الوحدة والتباين.

إن ذلك الذي نسميه الإنسان - الحداد هو من برع في تاسيس الوطن. اما الأمة فهي جامعة من نسميهم الأناس - المزارعين.

فالوطن أت من عهود ما قبل المسيح وانتصر نهائيا على غيره من التجمعات البشرية في الغرب، وبالتالي في الباقي من العالم منذ النهضة الغربية.

لقد وظف الوطن عند الغربيين في سبيل إنتماءاته، ما جاءه من تراث ديني وغير

ديني.

**الوطني** هو مهد الفلسفات والعلوم. فهو ما يزال يوحد ما يعتبره سلفا له. **إن الخلف** هو الذي يقرر من وكيف يكون هذا أو ذاك سافا له. الوطن هو مقر لممارسات توحيدية وتباينية على الصعيدين الداخلي والخارجي. هو يعرف ويعيش العالمية أي الوحدة الخارجية والخصوصية أي التمايز بالنسبة لما هو بعد حدوده الطبيعية.

أما في الداخل فهناك وحدة وطنية وصراعات من كل الأنماط: طبقية، جهوية، قبلية إلخ.....

في القرن العشرين تولد عن عملية تصفية الإستعمار الغربي أوطان لها صفات هي حصيلة هذا القرن. كيف؟

تعيش الأغلبية من هذه الأوطان في ظل إستعمار جديد أي هي تنمو حسب منطق* التبعية.

إن الوطن المتخلف في مرتبة مساعد لسيده **الغربي** ومسود لمركز* السلطة الإستعمارية الجديدة.

على المستوى الداخلي يتواصل التوحيد ولا ينقطع **التجزؤ**.*

هذا المركب الجديد من مستعمر ومستعمر جديدين يسيطر على المركب* السابق الذي كان يربط بين مستعمر ومستعمر **قديمين**.



بمجرد أن الثقافة الوطنية تشبه الثقافة العصرية أي الغربية فهي تصل من جهة إلى ما نسميه: **التماثل بالإعانة**، وتختلف عن هذه الثقافة الغربية إذ هي من جهة أخرى من باب **اللاتماثل بالمشاركة**

**إعانة الغرب** هي التي تجعلنا نقلد إبداعه وهي نموذج لنا.

**مشاركتنا** له في الأحداث تبنينا على أساس أن بيننا وبينه فرقاً نلحّ على الحفاظ عليه.

أما فيما يتعلق بالمرحلة الماضية من علاقتنا بالغرب فكان **التماثل بالإدماج** وكان **اللاتماثل بالمنطقة**.

وما يصح في الحقل الثقافي يصح في القطاع الأدبي منه.

## الأدب الوطني من أين وإلى أين؟

لا بد من محاربة ذوي الغموض الذي هو على نية ولو كان حسنة، هذا الموقف يتصف بالإلتباس الذي يصور الطابع الوطني وكأنه كيس يرمي فيه كل ما خرج إلى الوجود في أية بقعة من ارض الجزائر.

ليس من وطننا ذلك الادب الذي تفوهت به أبواق المستعمرين. ومع هذا فالمنتوج الإستعماري يتطلب دراسات وتقييماً ونقداً وفضح بشاعته.

إنه شنيع بكل أشكاله، القديمة والجديدة. وإننا لفي حاجة إلى التسلح، لنطلع على ما يخفيه من خديعة ومفاجاة.

ليس **وطنياتيا** أدب بأقلام جزائريين من أمثال عبد القادر فكري و **الأخوين** زناتي و مولود فرعون. إنهم كتبوا باللغة الفرنسية وعبروا عن خصوصياتهم من دون التعلق بالوطنياتية

كذلك **اللسان العربي** فقد ترك لنا أكثر من صوت، كل ما هو غير الوطنياتية ، هذا هو شان شعر **التصوف** مثلا- إذا ما فارقه الطابع الجزائري إن كان كل هذا ينتعش ضمن تراث الوطن فهو ليس من دائرة **الوطنياتية** أي في حلقة النضال من أجل الوطن.



في هذا **المجال** يهتم قصدنا بالأدب المكتوب باللغة الفرنسية وباللغة **الوطنية** حين يساهمان في توطيد أسس الوطن والوطنياتية.

**اي التماثل بالإعانة واللاتماثل بالمشاركة.**

في نظرنا أن وحدة الوطن الجزائري لتشرب من نبع المقاومات طيلة العهود فيما مضى منها وماسيرد.

لنا رموزنا في المقاومة. وعي خالقة أثلامنا وأنفاسنا وآمالنا.. أم مثلنا العليا

يجر الأدب **الوطنياتي** المقاومة بين صفحاته، مع أن روح المقاومة تقطن التشبث باللاتماثل بصفة عامة، ومهما كانت مرحلتنا **التاريخية**.

وخلال فترة **اللاتماثل بالمشاركة** يكبر مدى التفرقة بيننا وبين غيرنا ولا سيما ان هو زاد في فاعلية **سلطته التوحيدية** إزاءنا.

لقد احتل الأدب الجزائري المكتوب **باللغة الفرنسية** مكانا ودورا مهمين في الحقل

الشاذي الجزائري. وزمانه ضئيل إذا ما قارناه بامواج تاريخنا الطويل. نشر بعض من سر‌ّه اغراضه الإستعمارية آنذاك ادبا يتماشى ومتطلبات التماثل بالإدماج واللاتماثل بالمنطقة. مثلا شجع روبير راندو عبد القادر فكري واشتركا في إنتاج كتاب سمياه: "الاصدقاء في الدرقة". وواصل مرلود فرعون نشاطه في هذا الإتجاه الادبي إلى أن كتب روايته "الدروب الوعرة" نعم إنه لم يخل من الصراحة التي اطلعتنا على أنه اكتشف الوطن عند نهاية مذكراته.

لكن صدق عواطفه تجاه من شجعوه ينزع عنا تقديرنا له. ومن زاوية الوطنياتية نعارض ما تركه لنا رغم ارتباطه بالوطن اي وطنيته.

نفعل هذا ولا سيما أن استغلال هذا الإرث صدر غالبا ومنذ الإستقلال الوطني على حساب الوطن الخصب.

أما الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية والذي خاض نضالا من أجل الوطنياتية منذ ما بعد الحرب العالمية الثانية فهو متشبع بروح الوطن لا محالة. من غير شك انه وطنياتي.. ولكن لا يجوز أن نضع على حد سواء أدبنا المكتوب باللغة الوطنية وأدبنا المستنجد بلغة اجنبية وطبعا هي لغة المستعمر.

نستخرج من هذا أن استثمار اي منهجية عند دراسة الأدبين يتفرع بسرعة حسب الأدب المعنى به.

العقلانية البسيطة ترينا أن الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية يستمد جانبا لا يستهان به من اللغة الفرنسية. وضعه في هذا هو وضع كل الثقافة الجزائرية (والسياسية منها اكانت راجعة إلى الحركة الوطنية أم لا) المعبر عنها باللغة الفرنسية.

إن طابع الإستعمار الفرنسي في الجزائر وطبيعة مقاومتنا إياه الناتجة عن عدة عوامل قد ارغمانا على هجرات مختلفة ومتكاملة بين بعضها البعض.

الهجرة الإقتصادية معروفة. تليها هجرة سياسية. وتوجت هذا التنقل المكاني والزماني هجرة ثقافية.

الذهاب المفروض أو التلقائي من لغة الأم إلى لغة المستعمر بشطريه المعمّري في عين المكان والميتروبولي في فرنسا، كان بحثا عن الخلاص والدفاع عن الذات.

ومن هاجر لم يحط حقلا بسياج دائم ولم يزرع نباتا تخلّد جذوره في التربة ولم يبن مسكنا باستطاعته أن يهدد حتى الزلزال. كل مهاجر يعتبر الامور من المكان والزمان

المؤقتين. المهاجر هو المؤقت. هو "بين بين". هو "نص-نص" هو من هنا ومن هناك من الممكن أن تبتلعه اللغة التي تستقبله ومن الممكن أن يعود إلى مسقط رأسه اللغوي.

الهجرة نعرة. أي امرأة لا تمكث في مكان. ونفْرة. أي مراجعة الكلام ومخاصمة، ونفرة من الأنس. هي غورة.

إن أدبنا الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية إزدواجي الأسلوب والأصل والمصير رغم وحدة ينقلها من مرة إلى أخرى ومن ممرّ إلى آخر. إنها وحدة ضئيلة، مهددة بالتبعثر. ولا ننس أن هذه الهجرة حدثت في ظروف إستعمارية. من قال إنه غرس اللغة الفرنسية في أرض وتاريخ الوطن؟ لن تثمر هذه اللغة - مهما كان- كلفة في حد ذاتها وعندنا.

تبلغ المناقصات درجات ما وتصل التنازلات إلى منخفضاتها والإشكالية تتضح حسب ما تقتضيه الوطنياتية في القرن العشرين.

كيف؟

من مميزات الوطن نخص اللغة والتاريخ.

ثقافيا نضع هذين العنصرين عند أساس كل تفكير وتدبير. توحدنا اللغة ثقافيا وتفتح لنا باب التباين الداخلي والخارجي عبر التاريخ من أجل الحصول على الذهنية والإرادة الوطنيتين.



اللغة الوطنية تبني مضجعنا ولحدنا ومهدنا وتمهيدنا في سبيل أي نسق ثقافي.

إن اللغة الوطنية لفي درجة الأنبياء والرسل. ولم يعرف سوى الألمان مثل هذا الضغط اللغوي على ضميرنا. ولسنا نتجرع كثافة هذا العامل مادمنا لم نكتب اللغة في حد ذاتها بطلة في رواياتنا مثلا. هل نعيش يوميا اللغة هاجسا وجرسا يدقه عقمنا، عندما ترنّ لفظة أو عبارة مثلا طيلة أسبوع أو أكثر؟

اللغة هي الزوجة والأم والأخت وكيف لا يقع صراع بيننا وبينها وتسري محبتنا لها حتى الذوبان؟

نحن في حاجة إلى إستيعاب مبادئ تكاد تكون تصوفية ننهجها في بحثنا عن اللغة الوطنية. ومن المسموح لنا أن نردد بعد أن قال الحلاج "أنا الحق": " أحبها. تحبني؟ أنا هي. هي أنا ". إنها اللغة عربية بكل أغصانها.

نقدس اللغة هذه. ونحن على وشك الإعتقاد أنها على عرش إله نتتبل منه الآيات

ونعبده من أجل أن يمنحنا فاعلية يومية وقصوى، لماذا؟

لفراغ نعاني من طلقاته، وهو يذكّر لمن يتناساه أن تأسيس أي وطن كان يسير في توازٍ مع تأسيس اللغة الوطنية.

في الجزائر بالضبط تخلفت اللغة الوطنية عن دينامية وطنياتية لا مثيل لها في العالم العربي، ولا نتجاهل أننا استعملنا اللغة الفرنسية للهجوم على من حاربنا وللدفاع عن الوطن، ولذا اعشوشبت الأوهام وظن من ظن أن للغة الفرنسية ما يتيح لها الفرصة لمنافسة اللغة الوطنية في الميدان الوطني بالذات.

جاءت اللغة العربية، وهي مميزة وطنية بين أيدي التحرر الوطني، متأخرة بالنسبة للنضالات الكثيرة والتي تحدت المستحيل من أجل الوطن.

لهذه السبب قامت الحركة الوطنياتية الجزائرية بتحالف من الأرجح أنه كان مفروضا عليها من قبل توازن القوى الثقافية والأدبية المتصارعة.

كيف؟

إن جمعية العلماء المسلمين الجزائريين هي التي أشرفت على تعزيز قوة اللغة الوطنية، فإلى غاية اندلاع الحرب التحريرية الوطنية لم تلد الحركة الوطنية أدبا وطنياتيا يحاور بكفاية أوجها أخرى من واقع الوطن.

إن النصيب المهاجر من أدبنا لم يتنبه مبكرا ومن جهته إلى رشد وبلوغ الوطنياتية.

أما الباقي من إلهامنا فكاد أن ينغلق على الأناشيد الوطنياتية، وبعض التعابير ذات اللهجة الشعبية.

فعلا إن الأدب الإصلاحي، لم يخل من رفض للإستعمار. لكن أرضية جمعية العلماء المسلمين دينية سواء أكان الدين يسير وفق التماثل بالإدماج واللاتماثل بالمنطقة حتى غاية 1943 أو كان يمشي بخطى الهُوية الوطنية.

نفترض أن الحركة الوطنياتية حملت الجمعية الدينية قولا وكتابة للوطن من أجل الوطن..

إن وطنية الحركة الدينية غير مباشرة، إذ كان من المنطق التاريخي العام الجزائري وغير الجزائري أن تهتم جمعية العلماء أولا وقبل كل شيء بالدين الإسلامي أثناء تعامله مع الحداثة وما قارنها من خصوصيات كاللاتماثل بالمشاركة. لقد فعل هذا أمثال الشيخ

الإبراهيمي خلال الأربعينات مثلا. ولكن الثغرة الوطنياتية لم يملأها القلم الوطني مع خروج التعبير الديني عن مهمته التاريخية ليحتل ما كان من صلاحيات الوطنياتية. ما هي محصلتنا اليوم؟

إنها ثقافة وطنية تبحث عمن يدقق تعريفها ويثريها. هي في حاجة إلى ثقافة دينية ما زالت لم تجد رجالات دين يتحاورون مع أولئك الذين ليسوا من الإختصاص الديني.

إن الحركات الوطنياتية العربية تعاني من ضعف وهزال وتلاش. معنى هذا أن الغرب لم يترك مجالا واسعا ومعتبرا لهذه الحركات الوطنياتية. يعود هذا التعامل إلى أسباب جيوسياسية وتاريخية واقتصادية إلى غير ذلك.

لقد استغل الغرب الكيان الصهيوني لأضعاف الحركات الوطنياتية العربية مما جعل "الرجل المريض" الذي كا يعيش بين الموت والحياة في العهد العثماني يواصل مرضه. إن السم الصهيوني طغى على هذه الحركات الوطنياتية التي رضيت بالرضوخ للغرب.

إذا كان هذا الضعف يختلف من بلد عربي إلى بلد عربي فهو يغذي فراغا لغويا أي ثقافيا. أما سد هذا الفراغ فهو من إزدياد صدى "مدرسة الجزائر" الفرنسية ومتسلل من الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية ومن أهمية سياسة حركتنا الوطنياتية ومن التعبير باللسان الديني عن مقومات وطنياتي إلى حد يتجاوز ما يلائم العنصر الديني وما يقنع آمالنا الحالية.



إن اندلاع الحرب التحريرية بعث في أدبنا أنفاسا تطلبها الكفاح الوطنياتي المسلح. فالأدب المهاجر أي المكتوب باللغة الفرنسية عاش أيامه المزدهرة وكم كانت تضع فيه أمنياتها الأوساط الإستعمارية الفرنسية الجديدة. بلغ رسالة وطنياتية إلى من كان يعنيهم الأمر وأطل على الإستقلال حاملا هوة.

أما الأدب الجزائري فكان معظمه شعرا. لنا الحق في أن نسأله: هل أبرز العبقرية الوطنياتية المترعرعة أنذاك في مختلف الفروع من الكفاح الوطني؟

إن الضرر اللغوي الذي يصيب الأدب الجزائري يفوق كل النصيب اللغوي الموزع على الآداب العربية الأخرى.

إن الدينامية الوطنياتية الجزائرية بضعفها النسبي الذي يتجلى خصوصا في الميدان اللغوي؛ رأت أن العنصر الثقافي الوطني يمر بشرط ألا وهو إمتلاك اللغة الوطنياتية إنطلاقا من المدرسة الوطنياتية بعد الإستقلال.

بعد الإستقلال. الأدب الجزائري يقع تحت ضغط النظام المدرسي كما كان مدرسيا قبل الإستقلال. ليس مستحيلا أن نقرأ النصوص المدرسية من خلال أسلوبه وألفاظه ومعانيه.

مازالت عراقيلنا كثيرة ويواجهها التراكم المعرفي بواسطة اللغة الوطنياتية. ليس لنا من العمق والإتساع اللغويين المبثوثين في وادي النيل مثلا.

المدرسة تحرس العمل الإبداعي وهي تحت رعاية الدولة – الوطن إن المسافة الكافية مفقودة بين العمل الأدبي والتلقين المدرسي وبين الدولة–الوطن بجانبها السياسي الضخم من جهة وبين المغامرة الأدبية من جهة أخرى.

الفرق بين الخطاب السياسي والخطاب الثقافي أي الأدبي يفقد الكمية المقنعة التي تضمن مصداقية الإبداع الفني.

هذا مثلا هو ما كان سائدا في السبعينات وهذا ما يفسر إلى حد ما الأزمة الأدبية الراهنة.

نحن في حاجة ماسة إلى إستقلالية ثقافية نسبية أمام سياسة الدولة–الوطن.

نعتقد أنه لا يستحيل أن يتابع أدبنا الوطني نشاطا يبرر به فراغا عكس أن يملأه.

لماذا؟



لأن التلفزة كوسيلة تثقيف نفت نوعا ما الأدب المعبر بالألفاظ اللغوية وربما جعلت الفكرة الوطنياتية من الأشياء التي سنبحث عنها من جديد في المقابر.

لأن عدوان اللغات التي تسيطر على العالم، لا ينقصه العنف المتزين بالحلاوة.

لأن الوطنياتية تتابع مسيرتها في تبعية وضعف تاريخي مما يؤدي إلى إنكسارية لغوية.

وبعد فإن الأدب الجزائري كتعبير وطني يتنقل من اللاتماثل بالمشاركة إلى التماثل بالإعانة ثم يرجع من التماثل بالإعانة إلى اللا تماثل بالمشاركة وهكذا.

إن مهمة أدبنا الوطني تتجسد في أنه يهدف إلى أن تغطي اللغة الوطنياتية كل حقولها الثقافية.

لذا فهو أدب نعرفه بمدى تعوده على توظيف هذه اللغة وإثرائها في الميادين المتعددة الواحد تلوى الآخر.

مثلا هو أدب عاشر السياسة وخدمها وفاض بالعواطف وما يختلج في النفوس. ولكن ألم يخف الإهتمام بكل ما هو موضوعي وخارج عن الذات والسياسة؟ كيف نقول ونصف مدينة أثناء العديد من الصفحات؟ كيف نزن ثقل وتوجه روائح تنبعث من جثة شهيد ملقاة على إسمنت ثكنة الجيش الإستعماري الفرنسي؟

بعد كل هذا وأخير فإننا نحتك ضروريا بمسالة الجماليات في الأدب الجزائري.

## مسألة الجماليات الوطنياتية في نظر المنهجية

إن مصطلح الثورة ينادي دائما صفة نضيفها إليه.

هكذا نعرف الثورة الليبرالية والثورة الإشتراكية والثورة الوطنياتية الخ... فهذه الأخيرة كانت ثوبا للبيرالية ثم تلفظت بها الحركات الوطنياتية أثناء تصفية الإستعمار القديم الغربي.

لم نعش سوى ثورة وطنياتية وهي من النمط الثاني. أثناء هذه المرحلة وكان الوطن مفهوم وواقع يصل إلى أزمة تاريخية يكون الحل لها في تأسيس تجمعات إنسانية واسعة كالعالم الأوروبي والعالم العربي إلخ...

حسب طريقين أي العلوي والسفلي بمعنى الإشتراكي.

إن تجاوز علاقتنا القديمة بالغرب حدث خلال فترة انتقالية تفصل بين الإستعمار القديم والجديد. لنا

- الحركة الوطنياتية (20-62).
- الحرب التحريرية 54-62.
- إنتصار علاقتنا الجديدة بالغرب: 1962.

في الفترة الإنتقالية يعم الطابع الطوباوي على الجماليات أي أن إيمان الفنان بالوحدة المطلقة والتباين المطلق شديد مهما كان المكان الإجتماعي الذي تنطلق منه التعابير.

في الجزائر تتمادى هذه الفترة على المستوى الجمالي إلى نهاية السبعينات بسبب تأخر العنصر اللغوي الوطني عن عناصر الوطن الأخرى.

يفرض علينا تحرير مسالة الجمالية الوطنياتية إحصاء بعض الأسئلة تسهل من غير شك علينا التطرق إلى العويص فالأعوص:

- ما هي القيم الجمالية الإستعمارية الغربية القديمة والحديثة؟

- ما هي القيم الجمالية المحلية خلال فترة الإستعمار القديم؟

- كيف تتعامل الجماليات الوطنياتية مع الغرب على الصعيدين التوحيدي والتبايني؟

- إن " الإنسان – الوطن " هو " الإنسان الحداد " . كيف يوظف ماضيه مع التخفيض من حدة الإنكسارية الجمالية؟

ونظرا لضعفه التاريخي في العالم العربي كيف يتمكن من الحفاظ على جماليات وطنياتية والتفتح على جماليات قومية معا؟ وهذه الأخيرة تعبر على تجاوز تناقضات تربط بين الجماليات الوطنياتية.

- إن اللاتماثل بالمشاركة يحتوي على جماليات متناقضة كالجماليات الجهوية والجماليات الطبقية. فالوطنية-الإجماعية تتعامل مع التمايزات بأساليب تتغير حسب المراحل. كيف حدث هذا؟ وكيف سيحدث؟

ومن المسموح أن ندلي بإطار نظرية.

أين هو الجمال من القانون والسياسة مثلا؟ بصفة عامة، إن الجمال مدرج ضمن الثقافة. إن الثقافة عبارة عن مستوى سامي الوحدة والتباين المتوازيين.

بين هذه الوحدة وهذا التباين نرسم علاقة هي أكبر وأعمق كمًا ونوعية إذا ما قارناها بما هي عليه في مستويات أخرى إجتماعية.

تزداد هذه العلاقة قوة وضغطا أي أن الوحدة الجمالية تفوق بكثير التباين الذي يصحبها.

المسافة بين الوحدة والتباين ترتفع بمرورنا من الواقع الإقتصادي فإلى الواقع القانوني فإلى العلمي ثم الفلسفي ثم الجمالي، إذا ما أخذنا مجتمع الإنسان–الحداد أي المجتمع –الوطن.

إن أهمية الوحدة ترتفع بعبورنا السلم التراتبي الإنساني.

نستخلص نفس النتيجة من مبدأ الفيض في نظرية إبن سينا أو الفارابي إلى غيرهما من فلاسفتنا .

عند عباقرة تراثنا فالأول من المخلوقات هو وحدة مهمة بسبب قربه من الوحدة المطلقة

(أي الآله) أما المادة فمحكوم عليها بالتجزئة القصوى بسبب إبتعادها عن الوحدة المطلقة.

أليس هذا هو ما نجده بين طيات الثقافة التصوفية؟

الجمال هو بمثابة المحاولة النهائية في القطاع المعرفي، يقوم بها الإنسان بعد محاولات عدة تقوده من عالم الإقتصاد ثم القانون فالسياسة ثم المعرفة حيث يقطع مستوى الإيجابية ثم الإيديولوجية ليصل إلى نهر الجمالية.

إن أدبنا الوطني مصرٌ على تمثيل وحدة عليا يرسمها بلا هوادة على التمايز. إنها وحدة "الوطنية-الإجماعية" وبلغها مفدي زكريا وبن هدوقة بروايته "ريح الجنوب" كان الجمالية في محل سيد يتجاوز أفاقا أخرى من الشرائح التراتبية الإنسانية. في الكون كل موجود في حالة إما سيد او مسود وبين الإثنين دائما يكمن تساو. الجماليات في حد ذاتها على شكل أطباق يرتع كل واحد ممن اتى من قبله.

إن التمايز يقترب من وحدته كلما توجهنا نحو قاعدة الهرم الجمالي. بالإمكان ان نسطر إتجاهين:

الاول يعلمنا بان الوحدة تفوق بكثير التباين.

والثاني يخبرنا بتمايز يكاد ان يلحق وحدته من دون أن يحصل هذا. مهما كان الوضع تبقى الوحدة سيدة له.

من حقنا ان نقسم كلا من الإتجاهين إلى إثنين آخرين. فالنتيجة هي اربعة محاور.

نسمي الأول إعتدالا أو واقعية والثاني رادكاليا أو رومنسيا رمزيا الخ...و يجمع بينهما مصطلح من النقد الأدبي نعني الشكلانية.

نسمي الثالث "غير طائع" والرابع "المتمرد" وتجمع بينهما "المحتريانية".

هكذا نغلق باب المربع الأول على مرتاض والسائحين الكبير والصغير وخمار مثلا والباب الثاني على مفدي زكريا وبن هدوقة والثالث على الطاهر وطار. وأما الباب الرابع فهو ينتظر من سيدخل منه مربعا شاغرا.

إنه من المحتمل أن تضاعف هذه الإشارات المنهجية إقبالنا على أدبنا الوطني والوطنياتي. ومن الملاحظ ان الأدب المعتدلي هو اقدم أدب عندنا وان الرادكالية الشاملة كانت منطقية إلى حد بعيد وسياسية ولكن ادبها عرف الفقر والإحتياج. وهي الآن تضغط على حقلنا الأدبي لربح الوقت المضاع.

مادمنا بصدد الأدب الوطنياتي فمن الأفضل ان نتابع كيف هو يمثل لنا المقومات الوطنياتية الأساسية من مكان وزمان وإرادة وإقتصاد وذهنية ولغة ومقاومة.

غالبا ما يظهر المبدع وكانه ينير بمصباحه جانبا بعد جانب. يعمل على أساس ضم الأوجه بعضها إلى بعض. الأدب هنا هو مجموعة مشاهد كأنها حبيسة أمكنة وزمانها يقتصر على التنقل من نقطة مضاءة إلى أخرى.

إذن أين هو غد أدبنا الوطني؟ هو في التحكم المنهجي حتى تنخفض مشاق أدبائنا وتعلو محاربة رداءتنا. وكل ما مضى وتبقى من الحديث هو موضوعٌ للنقاش.

**يوسف سبتي**

**1989**




**أسمينا جمعيتنا، الجاحظية انتسابا إلى أبي عثمان الجاحظ ( ملقن العلم والأدب )، وإلى فرقة الإعتزال الجاحظية، معلنين عن اعتزالنا للإتكال والإسترخاء، وللإنتماء التبجحي للأدب والفن والمعرفة.**

**من نداء المؤسسين**

# محضر جلسة تأسيس جمعية ثقافية

وبالجزائر العاصمة جمع لقاء المذكورين، وهم السادة والسيدات 22-12-1988 في تاريخ بيدي عثمان. عبد الحميد بورايو. احمد منور. مرزاق بقطاش. هوارة سعيدة. الطاهر وطار. واسيني الاعوج. زينب الاعوج. جعفر بوزيدة. عبد القادر بوزيدة. يوسف سبتي. الحبيب السائح.

وكان جدول العمل هو :

أولا : طرح فكرة الجمعية من طرف الطاهر وطار و يوسف سبتي.

ثانيا : مناقشة وإثراء القانون الأساسي والمصادقة عليه.

ثالثا : تعيين المكتب والمجلس طبقا للقانون الأساسي.

رابعا : شؤون مختلفة.

بعد النقاش والتعمق في القضايا المطروحة والمصادقة على القانون الأساسي، إتفقوا على النقاط التالية :

أولا : تأسيس جمعية ذات طابع ثقافي تحمل إسم الجاحظية".

ثانيا تعيين مكتب يتكون من :

-الطاهر وطار رئيسا :

-يوسف سبتي أمينا عام.

-بقطاش مرزاق أمينا عاما مساعدا

-جعفر بوزيدة أمينا عاما مساعدا

-الأعرج واسيني أمينا عاما مساعدا

-أحمد منور أمين الصندوق

-بورايو عبد الحميد مساعد أمين الصندوق

كما تم تعيين المجلس مؤقتا من كل المؤسسين المذكورين أعلاه.

| | |
|---|---|
| الرئيس : | الأمين العام: |
| الطاهر وطار | يوسف سبتي |

## صدر حديثا في سلسلة " موفم للأدب "

من أعمال نجيب محفوظ، الحائز علي جائزة نوبل للآداب، سنة 1988

نجيب محفوظ — قصر الشوق 2

نجيب محفوظ — قصر الشوق 1

نجيب محفوظ — زقاق المدق

نجيب محفوظ — حكايات حارتنا قشتمر الشيطان يعظ

نجيب محفوظ — ميرامار السمان و الخريف الكرنك

نجيب محفوظ — السكرية

نجيب محفوظ — بين القصرين 2

نجيب محفوظ — بين القصرين 1



موفم للنشر / الطاسيلي للنشر و التوزيع




-النواة الخفية: 1 رغم أن المكان حيز له كيان شبه مكتمل من وجهة نظر سكانه، وله حدود فعلية وحدود مجازية متصورة، إلا أن الحدود يمكن أن تخترق. فالكيانية المجازية لا تتطابق بالضرورة مع الكيانية الفعلية.

إن المكان- الأمكنة، تتنقل معنا وفينا خارج حدودها. المكان فضاء مغلق رغم أنه مفتوح وهو فضاء مفتوح رغم أنه مغلق. يقول حسن فتحي: "لا بد أن نميز بين الفضاء الكوني والفضاء المغلق. ولا نستطيع أن نميز الفضاء الخارجي أو الكوني، حيث إنه يمتد إلى ما لا نهاية، فلكي نختبر الفضاء لا بد أن نستقطعه أو نحصره داخل الجدران. وبما أن الفضاء الخارجي يختلف عن الفضاء الداخلي فإن إدراكهما يختلف أيضا". المكان أيضا معروف بحدوده لأننا من جهة أخرى نمتلك تصورا ثقافيا مسبقا عن وجود أمكنة أخرى في العالم قد نراها وقد لا نراها. وقد تتنقل الأمكنة الأخرى من مرحلة المجاز إلى الصورة المرئية حين ننتقل أو نجبر على الإنتقال إليها. لكن المكان الأول يبقى هو نواة الأمكنة في العالم سواء في تصورنا الذهني أو في ممارستنا اليومية. وكلما كان الشاعر عارفا بتفاصيل المكان الأول كلما إزداد شقاؤه ومعاناته. ولكن أيضا هناك من يعرف ويهرب من النواة إلى نويّات أخرى لأي سبب. فالمعرفة بالمكان الأول لا تنتج وعيا شقيا بالضرورة، إذ هناك شروط لتكون الحساسية باتجاه النواة الأولى: أهمها المعاناة الفعلية وليس الحنين الفولكلوري. النواة الأولى مساحة من الحرية نشعر فيها بالطمأنينة وبأن أقدامنا لها جذور تمتد حتى "قرن الثور" كما هو في الخيال الشعبي. وحين تُخترَق الحدود وتُحتل النواة تتقلص مساحة اخرية. إن من صفات المكان المغلق: أولا: النواة والنواة الخفية: المكان المغلق هو نواة قياسا على الخارج ولكن الأهم هو أن النواة لها نواة خفية تتشكل لدى السكان إنطلاقا من منظور الخبرة الحضارية والثقافية، ثانيا: الحد: حيث للمكان المغلق- حد (حدود) فعلية وحدود متخيلة. ويلعب الحد دورين مختلفين في آن واحد هما: دور التمحور حول النواة والنواة الخفية ودور التفاعل بين النواة والنويّات الخارجية وقد يكون الحد عائقا أمام التفاعل والتواصل.

ثالثا: البنية البصرية والمتخيلة: يتكون المكان من بنيتين: بصرية حيث يتفاعل البصر مع المرئيات المحسوسة ويعيد تشكيلها في أنساق بنيوية صغرى. وبنية متخيلة وهي بنية ثقافية وجدانية تقوم بتحويل المرئيات إلى أنساق كبرى يحكمها نسق بنيوي واحد هو "المكان المغلق" فتضاف حينئذ النواة الخفية. فالمكان إذن ليس فقط المرئيات. رابعا : البشر والحجر : يقول المثل الشعبي الفلسطيني "جنة بلا ناس، ما بتنداس". فالمكان لا يكتمل ويظل مجرد حجر يجعل الناس له تاريخا. وتاريخ المكان يبدأ منذ الإنسان الأول فيه بثقافته الوثنية ولا ينتهي. وبالتالي فلكل مكان

أزمانة المتعددة والمتنوعة التي تعطيه غنى ثقافيا وحضاريا. ولا يمكن فصل الحجر عن البشر أو العكس ولا يمكن وضعهما في حالة تناقض. خامسا : تقول سيزا قاسم :"من أهم الثنائيات التي تميز المكان- ثنائية : داخل /خارج . فلكل كائن حي إقليمه الذي يمثل مركز إشعاع بالنسبة إليه، ويتعارض مع العالم الخارجي التاسع. وينطوي هذا التعارض على تعارض آخر هو ثنائية : "أنا - الآخرين". فالمكان الذي يعشش فيه البشر مكان ثقافي".هذا التقسيم الشعبي لا يكون مطلقا. هناك داخل يشتاق للخارج وهناك خارج يشتاق للداخل. هناك رغبة خفية للتفاعل والأصح أن نقول : هناك داخل للخارج وخارج للداخل. هناك مغرب للمشرق وهناك مشرق للمغرب. هناك موسكو وباريس. ومدريد ونيويورك للقدس، وهناك قدس لموسكو وباريس ومدريد ونيويورك ... إلخ. وقد تكون العلاقة إغتصابية أو ندية. فالمواصلات الحديثة ووسائل الإتصال رغم فوائدها لم تستطع كسر الحدود، لم تصل إلى النويات الخفية الأخرى لأنها تعمل لفائدة أمكنة أخرى. ولن يتم كسر الحدود إلا بالتفاعل الخلاق بين الأمكنة وثقافاتها. ولا يتم ذلك عبر التوحيد القسري للأمكنة من خلال التوحد في التقنيات (نظام البنية). بل من خلال التعددية والتنوع الذي يعطي المكان المغلق خصوصيته أي غناه الثقافي ويوسع فضاءه بأن يجعل له خارجا متفاعلا معه بندية. هنا يصبح نظام -المجموعات المتحدة، هو أفضل نظام. ولا يتم التوحيد عبر الإستعلاء والاغتصاب.

حين يحدث الإغتصاب تهبّ النواة للدفاع عن نفسها. وإذا كان مختلفا حول بعض تفاصيل النواة، أي أهمية الأجزاء بالنسبة لبعضها، فإنه لا خلاف حول النواة الخفية. فالنواة الخفية هي مركز الجاذبية التي يتعلق بها بشر الأمكنة.

- الكنعنة الشعرية .2 يقول النشيد الصهيوني " لنهر الأردن ضفتان : الأولى لنا والأخرى لنا". ويقول شامير ومناحيم بيغن أن فلسطين هي "أرض إسرائيل الكبرى" وتمتد إلى خارج حدود فلسطين التاريخية. ومنذ القديم كانت فلسطين مسرحا لصراعات دموية، منذ "دليلة وشمشون" و"جوليات وداوود". لكن المؤكد أن الأدب الكنعاني الفلسطيني ولد قبل خمسة عشر قرنا من ميلاد "التوراة" كما كشفت عن ذلك حفريات "الأوغاريت". وأن "إنسان الكرمل" الإنسان الأول في فلسطين كان كنعانيا فلسطينيا. وأن الإسرائليين ( "اليهود القدامى) قد جاءوا ضيوفا على "أرض كنعان": أرض الشعب الفلسطيني كما تقول التوراة نفسها، وأقاموا عددا محدودا من السنوات لا تقاس بالنسبة لشعب الأرض الأصلية. ولم تكن علاقتهم بشعب كنعان الفلسطيني إلا علاقة حروب. ثم تم إخراجهم خارج فلسطين. فهل يحق للكاتب الإسرائلي عاموس كينان عام 1985 أن يقول في باريس وعلى منبر الأمم المتحدة (اليونسكو): "هذه الأرض نصفها لي مثلما نصفها لك. أيها الفلسطيني". لقد اعتبر بعض المثقفين العرب أن هذا الموقف موقف متطور !!! إنطلاقا من نظريتهم في الثمانينات "الحل الممكن". هل هذا "التضامن الثقافي !! " يكفي لكي نطلق على عاموس كينان لقب "الكاتب الإنساني"، مادام أبوسلمى قد دفن في دمشق، بينما تحتل منزله في حيفا سيدة ألمانية. وما دام معين بسيسو قد دفن في القاهرة بعد أن رفض الإسرائيليون إدخال جثته إلى مدينة غزة، ومادمت أنا في المنفى وعاموس كينان في فلسطين مطمئن البال "يتضامن !! " مع حق الشعب الفلسطيني في "نصف الأرض".؟ قبل عام 1948، لم تكن هناك دولة إسمها "إسرائيل" في فلسطين. وفي عام 1948 تم تهجير واقتلاع الشعب الفلسطيني من أرضه خارج الحدود إلى الأردن وسوريا ولبنان والكويت ومصر والولايات المتحدة وأمريكا اللاتينية وغيرها. ومرت أربعون سنة دون أن ينسى الفلسطينيون المنفيون مكانهم الأول، إذ مازالوا يُرضعون أطفالهم من حليب فلسطين في الحياة اليومية وفي الخيال وحتى في أحلام اليقظة. دون أنَ ينسوا أيضا أن "الحل الطبيعي" هو: دولة ديمقراطية فلسطينية علمانية. ودون أن يشعروا أن ما يسمى بالحل الممكن، أي دولة فلسطينية مستقلة يتناقض مع الحل الإستراتيجي الذي يضمن الإستقرار في المنطقة. ولكنه لا ينبغي النظر إلى

"الحل الممكن" على أنه يساوي "الحل الطبيعي".

قد يقال: إن الإسرائيليين -خلال أربعين سنة من الإقامة في فلسطين- قد أصبحوا شعبا له ملامح مستقلة. ولكن هذا التكون الجديد لا يمكنه أن يلغي أن الشعب الفلسطيني كان قد تكون منذ "كنعان الأول". وأنه مازال- داخلا وخارجا- شعبا موحدا وأنه مازال منفيا ينتظر عودة الحق والعدالة. فهل سياسة "الأمر الواقع" هي الحق والعدالة ؟

لنفترض أن الإسرائيليين قادرون بما يمتلكون من التكنولوجيا والقوة أن يطبقوا نظرية "الترانسفر" على ما تبقى من الشعب الفلسطيني الذي يعيش في أرضه تحت الإحتلال، ولنفترض أنهم قادرون على اقتلاع المسجد الأقصى وكنيسة القيامة ولوحات الأدب الكنعاني الحجرية من "جذورها" إلى المنافي. فهل تنتهي كيانية هذه الأمكنة. بالطبع هذا مستحيل. لماذا؟. لأن هذه الأمكنة مرتبطة بنواة الكرة الأرضية. فالأمكنة ليست البنيان الظاهري وإنما نَوَياتها الخفية التي لا تنتهي بتدمير الشكل الظاهري. هناك خطوات وصلوات للبشر غير مرئية ستبقى في مكانها الأصلي. والتكنولوجيا قادرة على اقتلاع الأهرام ونقلها إلى متاحف لندن وباريس ونيويورك، ولكنها غير قادة على إقتلاع الأهرام الفعلية. وإذا تم الإقتلاع من الناحية الظواهرية فإنه مستحيل من الناحية الفعلية. وإقتلاع البشر أمر سهل، لكن المكان الأول ينتقل معهم وفيهم، يتمحورون حول نواته الخفية حتى في المنافي سرا أو علنا ويتوارثون هذا التمحور. وسوف يبدو وضع الحدود والأسلاك المكهربة أمام المنفي غير ذي قيمة: كلما حاصرتنا المنافي والحدود، "نعود" إلى المكان الأول بوساطة الفعل الممكن والخيال والمنامات. ولا يستطيع المغتصب للمكان الأول أن يقف أمام الخيال. فالخيال قادر على اختراق الحدود. والمنامات أقوى من القنابل الذرية. من هنا يشكل الخيال مساحة من الحرية يتنفس من خلالها المنفي. كتعويض مؤقت في مقابل القهر. رسالة من صديق قديم بعيد قد تجعلك متوهجا متألما حزينا حنونا فرحا طيلة أسبوع. لولا الخيال لمات المنفيون قهرا. وهناك الفعل الممكن من خلال تحريك طاقات الجسد الكامنة. الممكنة الوصول إلى هناك. لولا الخيال لما انفجرت الثورة الفلسطينية عام 1965. ولولا الخيال لما استطاعت الثورة أن تجعل الآخر- الآخرين- أن يعترفوا بهوية الفلسطيني. وهوية الفلسطيني ليست إسلامية - مسيحية فقط، إن هذا جزء واحد من أجزاء الهوية. هناك أيضا يهود فلسطينيون مقهورون. إن الهوية تمتد في الزمكانية إلى "إنسان الكرمل" الكنعاني الفلسطيني وتمتد باتجاه العالم القديم، إلى أبناء عمومتنا- الاغريق وحين أقول بالكنعنة الشعرية فأنا أعني شعرية المكان الأول- النواة والنواة الخفية، أعني المكان أولا. الكنعنة ذروة الفلسطنة والفلسطنة نواة الكنعنة. وللنواة الكنعانية أحفاد وأنفاذ وأخوة في سوريا ولبنان والأردن والعراق إلى شبه الجزيرة والخليج ومصر والسودان والأقطار المغاربية. الإسلام والعروبة يقعان في النواة أيضا، لكنهما لا يلغيان ما قبلهما. ورغم أن للكنعنة حدودا واضحة، إلا أنها تتمدد عبر البحار والصحاري والجبال والأنهار إلى العالم.

كان الكنعانيون الفلسطينيون جوابين منفتحين على العالم القديم. هاجروا وعادوا إلى النواة لكنهم تركوا أحفادا لهم في أماكن شتى من العالم القديم، مثلما يؤكد ذلك إبن خلدون. أما الكنعنة الحالية فهي متجددة مستمرة. ووضع الثورة الفلسطينية الحالي يدلل على ذلك. هذا ولد خبرة من نوع خاص تتجمع من أنهار الخبرات العربية والعالمية لتتجه باتجاه النواة -فلسطين- ونواة النواة- القدس. وباتجاه النواة الخفية التي توحد الداخل والخارج. لقد وصلت الكنعنة إلى باريس ونيويورك وسنتياغو وقبرص وفرانكفورت ومدريد والمكسيك والبرازيل واستراليا وكندا وموسكو وصوفيا وبراغ وبودابست وبرلين وروما وأثينا وكريت واستامبول ونيودلهي ومانيلا... إلخ. هذا ما يقوله المؤرخون والوضع الحالي.

فالكنعنة ذات فاعلية في ثقافات العالم، تأخذ وتعطي، تتفاعل، تنتج. إنها فلسطينية أولا وعربية وأممية، تؤخذ بمفهوم التكامل في الفضاء المفتوح دون تناقض مع المكان المغلق. وإذا كان يحق لمناحيم بيغن أن يتحدث عن "المسادا" و"الهولوكست"، فكيف لا يحق لياسر عرفات أن يتحدث عن "دليلة" و"جوليات" و"دير ياسين" و"صبرا وشاتيلا" و"كفرقاسم" وغيرها؟!!!

وإذا كان يحق للشيوعي في الإتحاد السوفياتي وأوروبا الشرقية أن يتحدث عن "سلافيته" ويعتز بها فكيف لا يحق لي أن لا أتحدث عن "كنعانيتي". وكيف يمكنني أن أتهرب من الحادثة اللغوية: في قريتي "بني نعيم- الخليل" يتلفظون بكلمات حتى الآن غير موجودة في العربية الفصحى، وحين بحثت عنها وجدتها من اللغة الكنعانية القديمة. الماضي المنتهي لا ينتهي وإنما يتحول وفق قانون -نفي النفي.

الكنعنة مرتبطة بالديمقراطية والحرية، لأنها ضحية. والضحية لا يمكنها أن ترفض ما يعيد لها إنسانيتها في مكانها الأول. ولأنها تعاني من فقدان الحرية والديمقراطية وتعي قيمتهما، فهي لا يمكنها أن تكون إستبدادية أو عنصرية. بمعنى أن الكنعنة، ضحية العنصرية الإسرائيلية، لا يمكنها أن تقابل العنصرية الإسرائيلية بعنصرية أخرى. ولماذا يكون الفلسطيني ضحية الإسرائيلي ويتحفظ البعض على وصف القاتل بالإرهاب، في حين كان اليهودي ضحية "الهولوكست" النازي وكان الفلسطيني أول مستنكر لهذا الإرهاب. لقد حلت أوروبا الإستعمارية مشكلتها على حساب اليهودي والفلسطيني معا. ثم تواصل الولايات المتحدة حل مشاكلها بتثبيت قدم الإسرائيلي على حساب الفلسطيني، مع هذا تواصل أكذوبتها "العالمية" حول "حقوق الإنسان!!!". ومن جهة أخرى يلومنا بعض المثقفين العرب بأننا يجب أولا أن نعترف بحق القاتل في ثلثي الأرض، مع أن القاتل مطمئن في الأرض، والضحية هي التي تعاني في المنافي وفي الأرض. لماذا لا يلام القاتل المطمئن لإغتصابه أولا وأخيرا. لا بد من إشارة تفهيم: إن هوية الفلسطيني مازالت تتعرض للخطر. لهذا نلجأ إلى كافة العناصر التي تشكل الهوية المبعثرة جغرافيا وتاريخيا وفلسفيا. والكنعنة جزء أساسي من هذه الهوية. وحين تتعرض الهوية للخطر ينبغي على المثقفين العرب أن يفهموا أن ما يسمونه بالقطرية الفلسطينية هي من نوع خاص لا مثيل له في العالم، لأن مأساة الفلسطيني مأساة من نوع خاص. ومن عناصر هذه الهوية:

المكان بحدوده المعلومة يشكل حالة نادرة في العالم، لا شبيه لها حتى في جنوب إفريقيا. والقطرية الفلسطينية- كما يقول الراقع- عربية إسلامية أممية ديمقراطية. وليست تعبيرا عن نرجسية وطنية كما يقول البعض. ما دامت غير متحققة على أرض الدولة الفلسطينية المستقلة. وحين تتحقق لن تكون هناك أفكار قطرية، لأن فلسطين كانت وستبقى مركز ثقافات العالم وملتقاها.

إن الكنعنة هي نواة الفلسطنة والفلسطنة هي نواة الكنعنة وهي فكرة تختلف عما كان يطرحه البعض في الأربعينات والخمسينات والستينات، لأنهم كانوا يعتبرون فلسطين غصنا من أغصان الشجرة الكنعانية وليست جذرا ونواة. وبعد هذا التعديل الأخوي، رأيت أن الكنعنة أي الفلسطنة شعرية بطبيعتها لأنها مأساوية. ولدت هذه الأفكار بشكل فردي عندي منذ منتصف الستينات. وسأعترف وإن كان هذا الإعتراف معيبا بالفعل: لم أقرأ حرفا واحدا من أدبيات أنطون سعادة حتى سنة 1980. ومن هنا فالكنعنة الشعرية عندي فطرية ولدت من معاناتي كفلسطيني حين تغتصب حريتي، فحتى عام 1967 أو قبله بقليل، كان ممنوعا علينا أن نتحدث عن فلسطينيتنا في كثير من الأقطار العربية. ولم يلتق الكتاب الفلسطينيون في مكان واحد منذ عام 1948، إلا في بيروت في السبعينات، ونحن هنا نعني الكتاب المنفيين. أما كتابنا في فلسطين المحتلة، فقد نرى بعضهم في المنافي لمرة واحدة وقد لا نرى بعضهم أبدا. إلتقيت بإميل حبيبي وسميح القاسم وسالم جبران ومحمد

علي طه وسليمان ناطور وسميح صباغ في صوفيا في نهاية السبعينات وأول الثمانينات: باستثناء إميل حبيبي، إلتقيت الآخرين مرة واحدة. والتقيت بأسعد الأسعد وعلي الخليلي مرة واحدة في بيروت في السبعينات. والتقيت فدوى طوقان مرة واحدة في القاهرة عام 1966. والتقيت بعبد اللطيف عقل مرة واحدة. والتقيت بإميل توما مرتين في صوفيا. ومذ عام 1982 إلتقيت الكتاب الفلسطينيين في سوريا مرة واحدة عام 1986. والتقيت الكتاب الفلسطينيين في تونس مرة واحدة منذ عام 1982 وذلك عام 1988. ولم ألتق الكتاب الفلسطينيين في قبرص وبيروت منذ عام 1982. والتقيت والدي ووالدتي اللذين يعيشان في فلسطين المحتلة، إلتقيتهما في الأردن عام 1982 لثلاث ساعات خلال ربع قرن كامل من الغياب. هكذا توحدنا الكنعنة، توحدنا النواة الخفية وتفرقنا الحدود والمطارات و"الفيزا" و جوازات السفر. توحدنا القدس نواة المدن الفلسطينية والخليل وحيفا ونابلس ورام الله وغزة والناصرة وبيسان وأريحا وعسقلان وبيت لحم وغيرها. توحدنا أمكنة المكان- نويات المكان. بشرالمكان. هذه هي خلفيات الكنعنة الشعرية أو "شعرية الكنعنة". عندما كنت أكتب قصائدي عن "كنعان" في الستينات والسبعينات، كانوا يقولون:

إنه غارق في الأساطير. ولكن بعد عام 1982 أخذت الكنعنة شرعيتها من الشارع، وتسابق الشعراء والكتاب على الإعتراف بها.

1- تقول مليكة حواس في بحث جامعي لم ينشر بعد: عزالدين المناصرة هو أحد شعراء الحداثة الشعرية العربية وأحد شعراء المقاومة الفلسطينية، الأكثر أهمية، صاغ خطه الشعري الفريد دون أضواء أو تطبيل إعلامي، ففي مجموعته الشعرية "الكنعانياذا،" الصادرة عام 1983، أسس للقصيدة الرعوية الكنعانية: قصيدة المفارقة والبحث التجريبي بإعادة إنتاج اللغة الفطرية التي تدهشك في ضجيج المدن الكبرى. ومن "كم" الكنعانياذا تخرج في الثمانينات شعراء شباب جدد من فلسطين والأردن وسوريا ولبنان، حتى لتكاد القصيدة الرعوية الكنعانية أن تصبح تيارا شعريا عربيا".

2- يقول نبيه القاسم، الناقد الفلسطيني الذي يعيش في مدينة "الرامة" في فلسطين، يقول:" كان للرحيل الفلسطيني عن بيروت عام 1982 وابتعاد الحلم وسط الخذلان والصمت والتآمر، كان أن أخذ الشعراء الفلسطينيون ينقلون هاجس الإنسان العادي المعذب، وينبشون في أوراق التاريخ البعيدة، باحثين عن وثيقة لفهم ما يحدث. فكانت نتيجتها- دعوة الشاعر عز الدين المناصرة للكنعنة الشعرية. وكانت بكائياته في "الكنعانياذا" التي سرعان ما راح يتلدها العديد من الشعراء حتى هنا بيننا في الداخل (فلسطين المحتلة). وكانت قصائد محمود درويش للبحر وللماضي اليوناني الإيجي وليولسيز الراحل أبدا (أنظر: صحيفة " الإتحاد، حيفا، فلسطين، عدد 5 حزيران 1987- نقلا عن مجلة فلسطين الثورة، قبرص).

وإذا كنا نقدم هذين الإعترافين، فإننا ننطلق من رد فعل على فعل ظالم يتهمنا بالنرجسية الوطنية، مع أن هناك في الوطن العربي مثقفون وطنيون يكتبون أن المتنبي عراقي وأبا العلاء سوري وابن سناء الملك مصري وابن رشيق جزائري. تونسي ولوكيوس أبوليوس صاحب "تحولات الجحش الذهبي" جزائري، والقاضي الفاضل فلسطيني.

إن "الكنعنة الشعرية" تعني حالة شعرية ذات أبعاد مكانية وتاريخية ومحاولة أو مظهر من مظاهر مقاومة الهوية الفلسطينية للإندثار والإندماج والمنافي. وهي في الأرض المحتلة مظهر ثقافي للوحدة الوطنية ووحدة الزمان ووحدة المكان. وهي أيضا حالة وجدانية إسمنتية. تتوحد في القصيدة- الرعوية الكنعانية أشكال من التجريب الفني: المفارقة- الهوامش- التوقيعة- الملحمية والغنائية- البحث- إشتقاق الأفعال وتفصيحها من العامية الديناميكية- لغة اليومي تتأسطر- الموروث الشعبي

وحساسية التاريخ يعاد إنتاجها من جديد- النرجسية يعاد طرح السالب منها، دون أن تتخلى عن كونها حافزا، وتتحول إلى جماعية ديمقراطية.. إلخ.

إنها محاولات، مجرد محاولات لا تطمع أن تؤسس تيارا أدبيا أو فكريا أو مدرسة شعرية عربية، لأن "شعرية الكنعنة" موجودة موضوعيا في وجدان الجماهير العربية وفي دم الفلسطيني، ما الذي يجعل شاعرا من المغرب الأقصى يكتب عن كنعان وهو يزمن سياسيا بالإيديولوجيا القومية العربية؟!!

لكني لا أخفي فرح القلب بتوهج كنعان وانتشاره في الثمانينات وحصوله على شرعتيه، بعد أن كان بعض الشعراء يسجنه في القلب هلعا أو خوفا من إتهامات سياسية عابرة. فالكنعنة مكان وتاريخ متواصل وحالة شعرية.

3- نكهة المكان (أمثلة): للأمكنة نكهة لا يستطيع العلم أن يعوضها عند كل الشعوب:

-ما الذي يجعل الفلسطينين قبل موتهم يتركون وصية واحدة: "إدفنوني هناك"؟

- ما الذي يجعل المنفي يتوهج جسديا وروحيا إذا سمع أغنية شعبية قادمة من بلاده؟

- ما الذي كان يجعل البدوي في الجاهلية يقطع مسافة طويلة على ظهر راحلته ليعود إلى بقايا الرماد من أجل أن يبكي؟

- ما الذي يجعل التشيلي في باريس وصوفيا يبكي وهو يغني على قيثارة؟

- ما الذي يجعل فلسطينيا ولد في المنفى وعاش في المنفى ولم ير فلسطين أبدا يذهب في عملية فدائية باتجاه فلسطين وهو يعرف مسبقا أنه شهيد قد يرى وقد لا يرى فلسطين؟!!

- لماذ أشعر بغبطة لا مثيل لها وأنا أتأمل قطوف العنب في السوق الشعبي بتلمسان؟

- لماذ أشعر بالحنين وأنا أتأمل أشجار الزيتون في قالمة؟

- لماذ تأسرني جاذبية البحر ورأس الجبل في سكيكدا؟

- لماذا أشرد وأنا في فاس القديمة وساحة الفناء في مراكش؟

- لماذ أتأمل البحر بحرقة وأنا في طنجة؟

- ما الذي يجعل العربي في دمشق وبغداد يتحسر إذا وردت كلمة "أندلس" في كتاب الأدب؟

- لماذا يتحسر الفلسطينيون إذا سمعوا باسم "بيروت"؟

- لماذا أوصى أحد المثقفين الحداثيين الفلسطينيين أمه القادمة من فلسطين أن تأتي له بحجر فقط كهدية؟

- لماذا جلبت أم نقولا التلحمية غرسة زيتون من بيت لحم وزرعتها أمام دارها في عمان، وتعتبرها أهم شجرة زيتون في العالم؟!!

- لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟

إنه المكان منّا وفينا، نبكي له بحرقة في الليالي، يدخل وندخل فيه دون حواجز. نستحضره

كلما حوصرنا أكثر في ترانزيت المطار وفي السجن وفي الفندق. لولا الأمكنة لتحولت الأماني إلى أرقام. صحيح أن الأرقام لها دقة العلم لكنها لا تعبر عن حقيقة الشيء (المكان). الأرقام تقتل النكهة، تقتل تاريخ الشيء، تحوله إلى هيكل فارغ، إلى بناية دون أثاث ودون ساكنين.

حين ننظر إلى الوردة الصناعية فهي مكتملة الشكل بكافة عناصره، ولكننا نفتقد حقيقة الوردة: روح الوردة. الوردة الصناعية شيء آخر غير الوردة الحية. هناك فارق بين:

- شارع ديدوش مراد في الجزائر العاصمة وبين تسميته بالشارع رقم (1).

- وبين مدينة القدس في فلسطين وبين تسميتها "المدينة رقم 1" أوبين مدينة نابلس في فلسطين وبين تسميتها "المدينة رقم 2".

- أو بين نهر الأردن أو تسميته "النهر رقم 1".

- أو بين دجلة والفرات والنيل وبردى وبين منحها أرقاما تعبر عن شخصيتها العلمية في الكومبيوتر.

- هناك فارق بين العربي بن مهيدي وأبو جهاد وغسان كنفاني وناجي العلي وماجد أبو شرار وسليمان خاطر وحسين مروة ومهدي عامل وصبحي الصالح وسليمان الحلبي وعيسى العوام وغيرهم من الشهداء، وبين أن نمنحهم أرقاما لا دم فيها ولا طعم لها ولا لون ولا رائحة.

إن الأرقام هي تعبير عن إيديولوجية التشيؤ بعد الحرب العالمية الثانية. هكذا تخلصنا من الإنشاء والإنطباعات ووصلنا إلى دقة العلم ولكننا خسرنا شيئا مهما: نكهة الأشياء، نكهة الأمكنة، نكهة الأشخاص.

وقد يقال وقد قيل من قبل بعض المثقفين في العالم: الأمكنة متساوية في العالم وأهميتها تنبع فقط من فائدتها. ويقولون: المكان المهم هو المكان الذي يمنحك أهمية كإنسان وليس الذي يضطهدك ويبقيك في نقطة الصفر.

وإذا كانت هذه الشكوى مشروعة في حالات معينة، لأن البشر هم الذين يضطهدون البشر وليس الأمكنة، فإنها في حالات أخرى تعبير عن "كوزموبوليتية" مصطنعة، لأنها هروب من دكتاتورية إلى دكتاتورية ملتوية. ومن هنا علينا محاسبة البشر، لا معاقبة المكان. هناك نمط آخر هو الذي يلتصق بالمكان ويقاوم. ويقول البعض: هنا حجارة وهناك حجارة. هنا شوارع نظيفة وهناك شوارع متسخة، هنا بشر حضاريون وهناك بشر متخلفون، هنا تكنولوجيا متطورة تختصر القرون، وهناك مازالوا يركبون الحمار كمواصلات بدلا من السفن الفضائية. مع هذا كله يبكون في الليل وحدهم، ويحولون المكان إلى فولكلور وذكريات فولكلورية.

وقال آخرون: نرى المكان الأول البعيد في التلفزيون، ترى هل يرونه فعلا حين يعترفون أن ما في التلفزيون شيء آخر غير المكان الأول.!!

هل الحنين إلى المكان الأول مجرد حنين إلى الماضي؟ أم أن الحنين حافز ودافع باتجاه المستقبل. الحنين يدفع إلى فعل إذا كان ديناميا محركا جدليا وبالتالي إلى المستقبل. أما الحنين السلبي فهو الذي يتمركز في الماضي ويرسمه نموذجا مقدسا. هناك إذن حنين ثوري إيجابي، وهناك حنين غير ثوري، ساكن إلى درجة الموت. الحنين الفاعل هو محرك الشعر ومحرك الثورات. وفي مجال إعادة إنتاج الواقع لا يكون هناك ترتيب ميكاني للأزمنة والأمكنة. هل الحنين إلى المكان الأول يقع في دائرة الأمراض والعقد النفسية كما يقول الفرويديون؟! إذن فالبشر في العالم كله مرضى بنوستالجيا

الأمكنة. ألم تبدأ كل الثورات من الخيال الحيوي والحنين الفعال؟؟!!

×- لقد ركبت مئات الطائرات، لكن طائرة واحدة ظلت بكل تفاصيلها في النواة، إنها أول طائرة وكأنها آخر طائرة أركبها في حياتي. كان ذلك في الخامس من أكتوبر 1964، والمكان هو مطار القدس باتجاه مطار القاهرة. ظلت هذه الطائرة هي الصورة- النموذج في شعري وظل مطار القدس هو المطار الوحيد.

×- لقد ركبت عددا! من السفن، لكني أتذكر سفينة واحدة، هي سفينة "شمس المتوسط" التي حملتنا من ميناء بيروت إلى ميناء طرطوس في الأول من سبتمبر، عام 1982. والحافلة الوحيدة هي التي أقلتنا في نفس الليلة من طرطوس إلى معسكر في الصحراء خارج دمشق بثلاثين كيلومترا.

×- لقد ركبت عشرات القطارات في أوروبا الشرقية والغربية، لكن قطار بلغراد-براغ الذي ركبته عشرين ساعة متواصلة، ظل هو القطار الوحيد الذي يشكل نواة صورة القطارات في العالم.

×- تعلمنا في المدرسة في فلسطين أن لبنان ينقسم إلى: بيروت. الجبل. البقاع. الجنوب. الشمال. وبعد أن عشت في لبنان ظلت الصورة الأولى لسهل البقاع طاغية على الصورة الواقعية التي رأيتها. الصورة الذهنية ظلت أجمل من الصورة الواقعية، لسنوات طويلة، وبعد أن أصبحت ألفة بيني وبينه، إمحت الصورة الأولى عن سهل البقاع وأنا أقيم في الجزائر. بينما كانت "جونيه" في كتب الجغرافيا، لا تغريني ولكن بعد مشاهدتي لها تأصل عشقها في قلبي. و"الجنوب اللبناني" كان لا يختلف عن كلمات مثل: شرق. غرب. شمال. أعلى. تحت. وسط...الخ في كتب الجغرافيا، وعندما عشت فيه سيطرت الحياة اليومية فلم أنتبه لجماليته إلا بعد الرحيل، أبكيه وحدي في الليل هنا في الجزائر.

×- اللوحة التشكيلية هي مكان في مكان إلى آخر السلسلة (هل هناك آخر بالفعل !!)، إنها تبدو لنا متناهية في حيزها المحدود بإطار وحائط تعلق عليه، مع هذا فهي - لا متناهية حين تتنقل في الذاكرة عبر العالم في وجدانات البشر. شاهدت آلاف اللوحات لرسامين من كافة أنحاء العالم، ولكن عندما تذكر كلمة "لوحة"، تهجم فورا لوحتان هما: لوحة " إلى أين؟ لإسماعيل شموط و "جمل المحامل" لسليمان منصور.

×-عشت في "قسنطينة" الجزائرية أربع سنوات ونصف وكتبت عنها قصيدتي الغاضبة العاتبة "مدينة تدور حول نفسها". بعد أن زالت فرحة إنجازها بنشرها، أدركت أنني لم أكتب حرفا عن قسنطينة، لعلي كتبت شيئا آخر عن مكان آخر. وبعد أن خرجت منها ومر الزمن، قررت أن أكتب عنها شيئا. كأن الإحساس العذري مازال في نهاية القرن العشرين: كلما إقتربنا كلما حاولنا الهرب وكلما هربنا يزداد الإلحاح الداخلي على العودة.

×-معظم شعري يتمحور حول -المكان- بدون المكان لا أستطيع الكتابة. لم تكن هناك قصدية حين كتبت "ياعنب الخليل 1968" أو " الخروج من البحر الميت 1970" أو "قمر جرش كان حزينا 1974". تواريخ القصائد تعود إلى سنوات سابقة. لم أكن أعي في ذلك الوقت مكانية بشعري وبعد أن نشرت مجموعاتي "لن يفهمني أحد غير الزيتون 1976" و"جفرا 1981" و"الكنعانياذا 1983"، أدركت أن المكان ظل يحكمني. ولكني إنتبهت فقط إلى أن طريقة التوظيف يجب أن تتصور أكثر. لم أكن أكتب عن المكان لكي يكتب النقاد عن "شعرية المكان" في دواويني، بل لأن المكان في دمي، يلاحقني في حياتي

اليومية. لم ينتبه النقد العربي الحديث لجماليات المكان إلا بعد صدور كتاب باشلار بالعربية في نهاية السبعينات. ولم ينتشر الإهتمام بالمكان والمكان الشعري إلا في الثمانينات. وإن كانت بعض البحوث تنشر عن "المدينة في الشعر العربي" فهي مبسطة تبسيطا مخلا أحيانا تقف عند الوصف، والإحصاء. ولاحظ البعض ملاحظة إنطباعية فقط إرتباط الشعراء بالإمكنة: "جيكور" السياب- إرواد أدونيس- الخليل، لي- حيفا (مشتركة)- الكرمل لمحمود درويش، و غزة لمعين بسيسو وبيسان لفيروز والقدس وبيت لحم (مشتركة) والقاهرة لعبد المعطي حجازي والنيل (مشترك) ودمشق لنزار قباني والبصرة للسياب وسعدي يوسف (ومشتركة). و"جرش" لي. والإسكندرية لكفافي وغرناطه للوركا وسنتياجو لبابلو نيرودا والجزر البحرية لسان جون بيرس... إلخ. كل هذا قبل أن يتوجه الشعراء لاحقا بقصدية إلى نكهة المكان. لا يمكنني أيضا أن أتخيل نابلس دون أن يترادف ذلك مع فدوى طوقان، رغم أنها لم تكتب عنها شيئا مركزيا. ولا يمكنني تخيل طنجة دون محمد شكري أو مراكش دون عبد الصمد بلكبير أو المحمدية دون محمد بنيس أو قسنطينة دون مالك حداد والطاهر وطار وكاتب ياسين، أو بسكرة دون عبد الله أبو خالفة أو الإسكندرية دون لورانس داريل أو البحر المصري دون حنا مينة أو الناصرة دون توفيق زياد أو أراغون دون باريس أو وايتمان دون الولايات المتحدة أو فوزنيسنسكي دون موسكو أو إزرا باوند دون روما. مثلما لا يمكنني أن أسمع إسم -هارلم دون أن أتذكر لوركا والحي اللاتيني دون سهيل إدريس. لكنه يمكنني أن أتذكر بعض الشعراء ليرتسم الفراغ أحيانا أو العالم بلا حدود. وحين يخطر ببالي سان جون بيرس ترتسم صورة مرادفة له فورا: بحر ومراكب وجزر. وحين أتذكر إسم شيكسبير ترتسم فورا عواصف وقلاع مهجورة سوداء اللون. وحين يرد إسم [illegible] مخنوظ يهرع خان الخليلي ليصطف إلى جانب الإسم قبل أن أكمل نطقه. وحين أرى كوفية (حطة) فلسطينية تتراكض الصور التالية: 1-شهيد دفناه في مقبرة بيروت بكوفيته. 2-شعب يلبس الكوفية ويرجم الحجر. 3-ياسر عرفات. 4-فدائيو في شاحنات عسكرية. 5-وأنا ألبس الكوفية لوداع بيروت في الأول من سبتمبر 1982.

6-الشاعر اليوغسلاني- قاسكو بوبا في قرية حدودية في يوغسلافيا وهو يقول لي: أنظر ألا يشبه هذا المشهد- الفلسطيني بكوفيته!! كانت تلة سمراء بلَّلها المطر ونشيعها الضباب على رأسها في شكل متقطع.

x- لقد عشت في البلدان التالية: بني نعيم -الخليل- (18 سنة)- القاهرة (6 سنوات)- الأردن (ثلاث سنوات)- صوفيا (أربع سنوات)- بيروت (خمس سنوات)- تونس (نصف عام)- الجزائر (ست سنوات) تقريبا.

نلاحظ أن "الخليل- بني نعيم" مازالت هي النواة. وأن التشتت هو البنية المركزية وأن الخبرة المكتسبة كخلفية للنص قادمة من: المشرق العربي- المغرب العربي- أوروبا الشرقية.

x- المنازل: التي عشت فيها عشرون منزلا تقريبا هي: القاهرة (5)- فلسطين (1)- عمان (4)- بيروت (6)- صوفيا (1)- تونس (2) -قسنطينة (1)- تلمسان (1).

x- المدن التي زرتها: زرت مدنا كثيرة وبلدات وقرى صغيرة لا أتذكرها، يمكنني وصفها دون تذكر إسمها. وهناك مدن كبرى وصغرى زرتها إما: لمدة أكثر من أسبوع أو شهر أو ثلاثة شهور. وهناك مدن زرتها مرة واحدة وأخرى مرتين وبعضها عشرات المرات، مثلا حين أقول: الجزائر العاصمة فأنا أعتبرها مدينة زيارات، كذلك وهران- دمشق- ڤارنا... إلخ.

فالمدن التي زرتها هي: الإسكندرية- إربد- الزرقاء- مادبا- المفرق- جرش- درعا- عجلون- حلب- حمص- دمشق- اللاذقية- جبلة- طرطوس- صيدا- صور- مرجعيون- الخيام- جونية- شتورة- زحلة- طرابلس الشام- النبطية- بغداد- البصرة- جيكور(قرية السياب)- بيت لحم- بيت ساحور- بيت جالا- حلحول- القدس- رام الله- أريحا- ديردبوان- البيرة- صفاقس- الحمامات- الجزائر العاصمة- وهران- عنابة- قالمة- بسكرة- سطيف- الأخضرية- العلمة- جيجل- خراطة- الميلية- عين مليلة- سكيكدة- تيزي وزو- وجدة- السعيدية- الناظور- بركان- فاس- إيفران- إيموزار- مكناس- الرباط- المحمدية- الدار البيضاء- مراكش- طنجة- تطوان- أصيلة- العرائش- بلاغوييف غراد- بانسكو- بلوفديف- ڤارنا- بليڤين- برجاس- فيليكوترنوڤو- موسكو- طشقند- باريس- فرانكفورت- بون- ويرمز- فرايبورغ- شلوخ سي- هايدلبرغ- مانهايم- برلين الغربية- برلين الشرقية- درزدن- بلغراد- زاغرب- سراييڤو- سكوبيا- نيش- نوڤي ساد.

وهذه المدن تقع في البلدان التالية: فلسطين- مصر- الأردن- سوريا- لبنان- العراق- تونس- الجزائر- بلغاريا- تشيكوسلوفاكيا- ألمانيا الديمقراطية- يوغوسلافيا- الإتحاد السوفياتي- المغرب- ألمانيا الغربية- فرنسا- هنغاريا. أي (17 بلد).

هل يمكن لناقد أن يجزم بأن هذه الأمكنة لا علاقة لشعري بها.؟

وهل يمكن لناقد أن يجزم أن كل هذه البلدان قد تسربت إلى قصائدي؟

وهل يمكن لناقد أن يقول أن مدنا لم أرها ليس لها صورة في شعري؟

وكيف تنتقل المرئيات إلى النص وتعمل على تشكُّله؟

وهل يمكن الجزم بأن الشعراء الذين زاروا بلدانا أكثر، أصبح وعيهم بالمكان أكثر؟ . وهل يمكن الجزم بأن شاعرا لم يغادر مدينته يمكنه الكتابة عنها بشكل أفضل من شاعر يزورها لشهر من الزمان أو أقل أو أكثر؟.

وهل يمكن الجزم بأن شاعرا يعيش في المكان يكتب عنه أفضل من شاعر رأى المكان في التلفزيون؟

الجواب ليس سهلا والأمثلة من النصوص الأدبية تؤكد صعوبة الجواب لأنه بحاجة لشرح وتفسير وشروط.

×- فنادق لها خصوصية في ذاكرتي: فيلا مونتروز- فندق فلسطين (القاهرة)- فنادق المرجة (دمشق)- مشرق- نزل الجنوب (بيروت)- البوريڤاج (بيروت)- خيموس- موسكڤا- الياباني (صوفيا)- روسيا (موسكو)- الإنترناشونال- سلوى- أبونواس- الهيلتون(تونس)- المزفران- السفير- الأوراسي (الجزائر العاصمة)- بلازا (عنابة)- سيرتا- بانوراميك(قسنطينة) -مرمرة (قالمة)- السلام (سكيكدا)- تيمقاد- الفندق الكبير- رويال (وهران)- المغرب (تلمسان)- الموحدين (الدار البيضاء)- سميراميس (المحمدية)- الإكسيلسيور (فاس)- عمر الخيام (بانسيون-طنجة)- البحر المتوسط (الناظور) 16 غشت-غرانادا -رويال (وجدة) -الموحدين -ترويبكانا- إميل شيل(مراكش)- شط العرب (البصرة)..إلخ.

تشكل هذه الفنادق مستويات: فخمة-متوسطة- حقيرة. وهناك عشرات الفنادق من المستويات

الثلاثة لا أتذكرها، أحاول أن أحدد الإسم فيهرب مني. وهناك ثلاثة فنادق منها لها أهمية مركزية في ذاكرتي : البوريفاج (بيروت)- سلْوى (تونس) والمغرب بتلمسان، إضافة لڤيلا مونتروز (القاهرة).

الفنادق لها دلالات أيضا: المتعة والسعادة والطمأنينة- القلق- الغربة- الوحشة- الإنقطاع- عدم الإستقرار..إلخ.

**4-إشكالية المكان الشعري:**

1- الملاحظة الأولى: كانت الأمكنة خلفية لشعري، لكن المركز الأساسي (النواة)، ظل مدينة الخليل، نواة فلسطين والعالم في شعري. في السبعينات كان المقاتلون الفلسطينيون في جنوب لبنان يعاتبونني على النحو التالي:

دائما الخليل في شعرك ودائما حيفا والكرمل في شعر محمود درويش، فلماذا لا تكتبون عن مدننا وقرانا؟!!. وحين أنتهي من شرح مسألة توظيف المكان في النص وشروطها كانوا يمطون شفاههم علامة على عدم الإقتناع.

2- والملاحظة الثانية هي الملاحظة التي أدركتها بنفسي في الطفولة، حيث كنت أكتب شعرا عن حيفا ويافا دون أن أراها وشعرت آنذاك بأن هناك خللا ما في شعري، إنه نقص التجربة، أن تمر مرورا عابرا بالسيارة من مدينة أفضل ألف مرة من قراءة عشرات المجلدات عنها.

3- والملاحظة الثالثة: لاحظت كثرة استعمال الأمكنة في شعر أبي سلمى ولاحظت قلتها في شعر إبراهيم طوقان. ثم تبين لي أن أبا سلمى كتب ذلك بعد نكبة عام 1948 ورحيله إلى سوريا.. ويمكننا أن نلاحظ أن طريقة استعمال "أبو سلمى" للأمكنة طريقة شكلية، أسميها "طريقة التعديد"، وهي طريقة شكلية لأنه لم يستفد من طريقة "التعديد" الشعبية في الشعر الشعبي مثلا. كما لاحظت أن الأمكنة نفسها المستعملة في شعر محمود درويش تختلف في استعمالها بين فترة الداخل وفترة الخارج.

4- والملاحظة الرابعة: تتعلق بالنقد الفلسطيني الذي لم يقدم حتى الآن أية أطروحة حول "المكان". وأتذكر أنه في السبعينات قام أحد النقاد بتقديم إحصائية لعدد المرات التي وردت فيها أسماء القرى والمدن في شعر بعض الشعراء الفلسطينيين. ولكن المحاولة كانت سطحية تماما. بل كنت أعتبر هذه الطريقة متخلفة ولا علاقة لها بشعرية الشعر أو حتى وطنيته. لأن الناقد لم يلتفت لطريقة الإستعمال: إن كانت شعرية أم مجرد مادة خام في النص، بل تشكل عائقا أحيانا أمام القراءة مثلها مثل أسماء الأماكن في الشعر الجاهلي.

5- والملاحظة الخامسة هي: ظلت صورة المكان الأول هي الصورة النموذجية في شعري، وظلت الأمكنة الأخرى هامشا إضافيا يغذي التجربة. فالمرئيات التي شاهدتها ترسبت في اللاوعي، وكانت تظهر في زمن آخر غير زمن رؤيتها. مرة كتبت في إحدى قصائدي عن عجوز تهرب من مطر أيلول (سبتمبر) باتجاه عريشة العنب في الكرم. وحاولت بعد سنوات أن أتذكر: من أين أتت هذه الصورة؟ فلم أتذكر في البداية، ثم ومضت الحادثة كالبرق: لقد كان ذلك قبل سنوات طويلة والمرأة العجوز كانت جدتي والكرم هو كرم أبي. ثم كتبت قصيدة بعنوان "رعدية البندق" عن حادثة المطر المفاجئ لنا في وادي بحيرة البانشاريڤو قرب صوفيا، حيث كنا في رحلة عائلية مع الأصدقاء. كنت وقت كتابة النص واعيا للمكان، أما بعد مرور سنوات فقد وقفت مذهولا أمام النص: عن أي مكان كتب هذا النص، ولم أتذكر إلا بعد أن وصلتني رسالة من صديق قديم.

6- والملاحظة السادسة: هل يمكن لكل تلك الأماكن أن تكون خارج النص الأدبي. أي هل يمكن أن يقطع ناقد ما أن لا صلة لها بنصوص الشاعر؟

والسؤال الآخر: هل بالضرورة معاينة المكان بصريا؟ وهل بالضرورة أن ينتج الشاعر نصا مكانيا ناجحا وفي النقد العام إذا عاين المكان وعاش فيه؟

يقول سلي كروكسفورد صاحب رواية "نزوة سليمان": "أفخر بأني إسكندراني المولد، ولكن: لماذا أذهب إلى الإسكندرية وهي معي (في لندن)". إذن هناك أمكنة واقعية ومجرد ورودها في النص الشعري لا يعني أنها موجودة فعلا. وهناك أمكنة شعرية لا تتطابق بالضرورة مع الأمكنة الواقعية. فالمكان الشعري شيء آخر، لأنه مكان لغوي في الصفحة الشعرية وليس بالضرورة أن يرد المكان بلفظه في النص لكي يكون شعريا.

هناك أمكنة مخفية في النص تتجلى من خلال الصورة الشعرية لا من خلال إسمها. ونكاد نقطع بأن الأمكنة لا يمكن أن تظل خارج النص حتى لو قصد الشاعر ذلك. ولكن التعلق بالمكان له درجات لدى الشعراء.

هناك الشاعر الناقد المشروخ، وهو الأكثر تعلقا بالمكان، وهناك الشاعرالمطمئن، لأن المكان في قبضة يده.

7- والملاحظة السابعة: هي طريقة التعامل الشعري مع المكان. وحتى الآن يمكن وصف ثلاث طرق في الشعر العربي الحديث:

أولا: الطريقة الإلصاقية: حيث يتم لصق أسماء الأمكنة على شبكة النص وهي طريقة سطحية.

ثانيا: الطريقة السياحية: وهي طريقة تتعامل مع المكان بمظاهره الخارجية السريعة مع انبهار بفولكلورية الأمكنة.

ثالثا: الطريقة النقدية: وهي التي تتعامل مع الأمكنة غير مفصولة عن البشر، ودون انبهار سياحي، بحيث يدخل الشاعر في خلايا المكان ويقرأ أسرار الجغرافيا والتاريخ. ولا بد للمكان أن ينصهر في دم النص ويعطيه صفات جديدة.

5-: باشلار وارغان:

5-1: باشلار:

ربما كان كتاب باشلار (جماليات المكان- ترجمة غالب هلسا ط 2 المؤسسة الجامعية، بيروت، 1948) هو أول كتاب يفتح أعين النقاد العرب على جماليات المكان في نهاية السبعينات. وفيما يلي قراءة مونتاجية لأهم ما ورد فيه من آراء حول النص الشعري والأمكنة:

- يرى غاستون باشلار أن الصورة الشعرية هي: "بروز متوثب ومفاجئ على سطح النفس ولا تخضع الصورة الشعرية لاندفاع داخلي وليست صدى للماضي. فمن الصعب معرفة: على أي عمق يتم رجع هذه الأصداء، وكيفية تلاشيها"، وفي الترددات تكتسب الصورة الشعرية صوتية الوجود، غير أن تفسيرالطبيعة غير المتوقعة للصورة الشعرية، كذلك جاذبية الصورة- أمر صعب" كما يقول. ويرى أن "ظاهراتية الخيال": دراسة ظاهرية الصورة الشعرية حين تنتقل إلى الوعي كنتاج مباشر للقلب والروح والوجود الإنساني، وهي مدركة في حقيقة هذا الوجود. فالظاهراتية - يقول- هي دراسة بداية الصورة في الوعي الفردي. ويقول: إننا نطلب من قارئ الشعر ألا يعتبر الصورة الشعرية كشيء أو

بديلا عن شيء، بل أن يقتنص حقيقة خصوصيتها. والصورة الشعرية لها صفة الوعي الساذج فهي في تعبيرها لغة فتية. والشاعر من خلال جدة الصورة هو دوما أصل اللغة. كل ما تحتاجه الصورة هو ومضة من الروح. إن الصورة الشعرية هي انبثاق من اللغة، فهي على الدوام تعلو قليلا على لغة التواصل. فالشعر المعاصر أدخل الحرية في جسد اللغة ذاته. ولهذا يظهر الشعر كظاهرة حية، ويقول باشلار أيضا: يجب بحث الحساسية في ذلك الإزدواج الظاهراتي المتماثل: الرنين ورجع الصدى . الرنين موزع على المستويات المختلفة لحياتنا في هذا العالم، في حين أن الترجيع يدعونا أن نضفي مزيدا من العمق على وجودنا. بالرنين نسمع القصيدة وبالترددات نقولها فتصبح ملكنا. إن الترددات تحدث تغييرا في الوجود. وتدفع الصورة الشعرية، آلية اللغة بكليتها إلى الحركة.

ــ إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز. إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية. في مجال الصور لا تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازية. إن صور البيت تسير في إتجاهين: إنها في داخلنا بنفس القدر الذي تكون هي في داخلها.

- البيت ركننا في العالم، كوننا الأول. ترى الخيال يبني جدرانا من ظلال دقيقة، مريحا نفسه بوهم الحماية، أو على العكس، نراه يرتعش خلف جدران سميكة متشككا بفائدة أقوى التحصينات. إن ساكن البيت يضفي عليه حدودا. البيت جسد وروح وهو عالم الإنسان الأول، فالحياة تبدأ مسيجة دافئة في صدر البيت.

ــوظيفة المكان: إن المكان في مقصوراته المغلقة التي لاحصر لها، يحتوي على الزمن مكثفا، هذه هي وظيفة المكان. إننا عاجزون عن معايشة الإستمرارية التي تحطمت. الإنسان يعلم غريزيا بأن المكان المرتبط بوحدته مكان خلاق، بحيث هذا حتى حين تختفي هذه الأماكن من الحاضر وحين نعلم أن المستقبل لن يعيدها إلينا. وعندما أعيش ديناميكيا، الطريق التي تصعد التل، أصبح متأكدا أن الطريق ذاتها لها عضلات أو على الأصح عضلات مضادة.



- يقول ثورو: "إن خارطة حقوله محفورة في روحه".

- يقول ماكس بيكار: "البيوت مربوطة بالإسفلت حتى لا تغرص في الأرض". وبيوت لاجذور لها لا يمكن تصورها. البيوت التي فقدناها إلى الأبد، تظل حية في داخلنا. يقول الشاعر سوبرفيل: "لي سقف واحد هو السماء".

- المكان الذي نحبه: يرفض أن يبقى منغلقا بشكل دائم، إنه يتوزع ويتجه إلى مختلف الأماكن دون صعوبة، ويتحرك نحو أزمنة أخرى.

- لا شيء كالصمت، قادر على خلق شعور بالفراغ اللامتناهي. الأصوات تمنح لونا للفراغ، وتُضفي نوعا من الصمت المجسد عليه. ولكن غياب الصوت يجعله نقيا للغاية. وفي الصمت يتملكنا شعور بشيء واسع وعميق ولا نهائي.

- الحب بين العصافير هو علاقة خارج العش. إذ لا يبني العش إلا فيما بعد، حين تنتهي المطاردة الجنونية عبر الحقول.

- إن كل شيء له شكل يمتلك تكوين القوقعة (الحلزونية) وفعل الحياة الرئيس هو صنع القواقع. والرخويات تبني بيوتا تحملها معها أينما سارت.

- طائر الوقواق: بعد أن يتأكد من غياب الأم الحاضنة للبيض يكسر بيضة من العش الذي يود أن يضع بيضته، أو يكسر إثنتين إن أراد أن يضع بيضتين. ورغم صوته المميز إلا أنه بارع في التخفي هناك الوقواق الخمري والوقواق الأشقر. والبعض يرى أن الوقواق الخمري هو الوقواق الرمادي عندما يكون صغيرا. الوقواق رمز التحول ويعتقدون أن الوقواق يتحول إلى صقر والوقواق سارق بيض.

- بالنسبة لعالم النفس: يبدو الكاتب الذي يخلق بيوتا تستقر فوق حبة فاصوليا هو نوع من العبث الذي يضع الحكاية على مستوى الفانتازيا الأولى. والفانتازيا تحول دون الدخول الحقيقي للكاتب إلى منطقة الغريب والمدهش. إن ألاعيب المشعوذ تدهشنا وتسلينا، في حين أن شعوذة الشاعر تجعلنا نحلم.

- يقول ريلكه: "العالم كبير ولكنه في داخلنا عميق كالبحر".

×- لقد أغرانا كتاب باشلار وفتح أعيننا على جماليات المكان بشكل عام وأشار إشارات خفيفة لبنية المكان في النص الشعري من خلال الصورة الشعرية، إلا أن الكتاب كتب أصلا من منظور فلسفي سايكولوجي وبالتالي ظل باشلار يفتش في النص الشعري عما يخدم هذا المنظور. والمسألة الثانية هي أن المنهج الظاهراتي يظل إنتقائيا باتجاه تفسير المكان، فهو يميل إلى التفكيك للأجزاء ووصفها، دون قراءة العلاقات الجدلية في شبكة المكان ووحدته. باستثناء تلك الإشارات إلى مفهوم "الجذور". مع هذا فإن أهمية كتاب باشلار هي في أنه يدهشنا ويدفعنا باتجاه قراءة النص الشعري قراءة مكانية.

### 5-2: لوتمان:

في مقالته (مشكلة المكان الفني- ترجمة سيزا قاسم: أنظر: كتاب جماليات المكان لمجموعة من المؤلفين . ط 2 منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء،1988)).



1- يرى السوفياتي يوري لوتمان أن العمل الفني: مكان تحدّد أبعادُه تحديدا معينا. هذا المكان (المكان الفني) من صفاته أنه متناه، غير أنه يحاكي موضوعا لامتناهيا هو العالم الخارجي، الذي يتجاوز حدود العمل الفني.

إن الإنسان- يقول لوتمان- يدرك العالم إدراكا بصريا، وهي خاصية يترتب عليها أن الناس- في معظم الأحيان- يرجعون العلامات اللغوية إلى بعض الأشياء البصرية المرئية المكانية. وهذه العملية تؤدي إلي إدراك معين للأنساق اللغوية. ومن ثم يمكن اعتبار المبدأ الأيقوني، والصفة البصرية من الخصائص الأصيلة لهذه الأنساق اللغوية أيضا.

2- إن معالم مفهوم "الكل" تكتسب لدى معظم الناس بُعدا مكانيا. قد يكون مثلا: "اللامتناهي". أي أن الناس يرجعون إلى مقولة مكانية صرف هي مقولة- الحد.. بالإضافة إلى أن "اللامتناهي" في وعي الناس العملي، مرادف لكمية كبيرة جدا أو مساحة شاسعة. أو قد يكون "الكل" أيضا، ما يمكن أن ينطوي على أجزاء. وقد أسفرت سلسلة من التجارب- يقول لوتمان أيضا - عن أن مفهوم العالمية نفسه ينطوي على خاصية مكانية واضحة.

وهكذا يمكن القول: إن بنية مكان النص، تصبح نموذجا لبنية مكان العالم، وتصبح قواعد التركيب الداخلي لعناصر الداخلية لغة النمذجة المكانية.

3- المكان هو: مجموعة الأشياء المتجانسة (من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أوالأشكال

المتغيرة.. إلخ)، تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة /العادية (مثل الإتصال، المسافة).

4- إن لغة العلاقات المكانية، وسيلة من الوسائل الرئيسة لوصف الواقع، و ينطبق هذا حتى على مستوى- ما بعد النص. أي على مستوى النمذجة الأيديولوجية الصرف.

5- تصبح الأنظمة التاريخية واللغوية- القومية للمكان، عمادا ينتظم حوله بناء "صورة العالم"، وتكون هذه الصورة نسقا إيديولوجيا متكاملا يتعلق بنمط معين من الثقافات. وقد تكتسب الأنساق المكانية الخاصة التي يبدعها نص بعينه أو مجموعة من النصوص، دلالة من خلال وضعها في إطار أبنية صور العالم هذه. ونجد في مجموعة من الحالات أن "العلو" يوازي "الإتساع" و"الإنخفاض" يوازي "الضيق"، وأن "العلو" يوازي "الروحانية"، أما "الإنخفاض" فيتطابق مع "المادية".

6- إن البنية المكانية لنص من النصوص هي تحقق لأنساق مكانية أكثر عمومية وتمثل هذه البنية صيغة من صيغ النسق العام، غير أن البنية المكانية الخاصة تدخل أيضا، وبطريقة محددة، في صراع مع هذه الصيغة من خلال تحطيم أوتوماتية لغتها.

7- يجسد المكان المغلق في النصوص في شكل صور مكانية مختلفة مألوفة مثل الدار والمدينة والوطن. وتتصف هذه الصور بصفات معينة مثل:

"الألفة" - "الدفء" أو "الأمان". ويتعارض هذا المكان المغلق مع المكان "الخارجي" المفتوح ومع سماته ومنها "الغربة"- "البرود" و"العدوانية". وقد يفسر المكان المغلق والمكان المفتوح تفسيرات معاكسة.

8- يكتسب الحد في البنية المكانية بوصفه عنصرا مكانيا، أهمية كبيرة. فيقسم الحد- المكان النصي إلى شقين متغايرين لا يمكن أن يتداخلا. ويتميز الحد بخاصية أساسية هي استحالة اختراقه. وتمثل الطريقة التي يفصل بها الحد بين شقي النص خاصية من خصائص النص الجوهرية. وقد يكون هذا الفصل فصلا بين الأهل والأغراب أو الأحياء والأموات أو الفقراء والأغنياء.

9- إن مشكلة بنية المكان الفني ترتبط إرتباطا وثيقا بمشكلتي الموضوع والمنظور.

6-النص والقراءة:

6-1: النص:

يقول رولان بارت: "النص- في العرف العام- هو: السطح الظاهري للنتاج الأدبي، نسيج الكلمات المنظومة في التأليف، والمنسقة بحيث تفرض شكلا ثابتا ووحيدا" ما استطاعت إلى ذلك سبيلا.

والنص عند جوليا كرستيفا هو: جهاز نقل لساني، يعيد توزيع نظام اللغة واضعاً الحديث التواصلي نقصد المعلومات المباشرة، في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة". هذا تعريف جوليا كرستيفا -يقول بارث- التي ندين لها أيضا بالمفاهيم النظرية الرئيسة الماثلة ضمنيا في هذا التعريف: ممارسات دلالية، الإبداعية، التمعني، خلقة النص، تخلف النص، التناص.

ويرى بول ريكور أن النص هو: خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة. وإذا كانت هذه التعريفات تهدف إلى محو المسافات بين الأنواع الأدبية مثل: شعر- نثر وتدمجها في مصطلح "الكتابة"، فإن هذا ممكن فعلا حتى في المدى المنظور حيث يتم تدمير "الأنواع الأدبية". مع هذا فالواقع حتى الآن

يقول إننا مازلنا نبحث عن شعرية في النثر وعن نثر في الشعر. ولكن الشعر مازال هو المقياس- الدليل- النموذج النسبي مؤقتا.

فلنقل إن النص الشعري هو: كتلة لغوية في البياض تكتمل بالقراءة. وهذه الكتلة اللغوية مشبعة بالخارج بعد تحويله بواسطة نظام لساني مفتوح. وهو خاضع في خلقته للمبدع الخاص والقراءة التي تضيف أو تحذف ولكنها لا تتطابق مع النص أبدا. فالإيديولوجيات تندلق في النص وتمتصها بعد أن يحولها إلى شيء آخر لغوي. ولهذا- لا يوجد شيء- بعد النص. لأن كل ما هو بعد النص- لدى القراءة- هو إسقاط.

ولكن كيف يمكن أن نصف-النص المكاني؟. وكيف يصبح النص نصا مكانيا ؟

**2-6: وصف النص المكاني:**

**أولا:** النص المكاني يعتمد **الصورة الشعرية** المنبثقة عن مادة الواقع الخام، المحركة، والمنزاحة. وللصورة الشعرية تاريخ قد يكون الماضي وقد يكون الحاضر وقد يكون المستقبل غير المرئي. إن معادلة إعادة إنتاج الواقع وتحويله عبر جهاز اللغة الهضمي والصورة المستقبلية لا يتناقضان، لأن اللغة المشكّلة لصورة المستقبل لا تولد من الفراغ ولا من المطلق، بل من الواقع والإنعكاس والتماثل مع الحاضر أو الماضي. أي لا يوجد تراتب زمني للصورة (ماضي-حاضر- مستقبل). ويلعب الخيال النشط دوره في جعل الصورة تبدو واقعية، أي معقولة، أي لها حدود.

**ثانيا:** النص المكاني بصري يعتمد على المرئيات، لهذا فهو محسوس وبارز وإذا كان للمرئيات تاريخ. أي حدود. فإن المرئيات في النص شيء آخر غير المرئيات في الآخر. قد يتلاشى المكان ويتهدم إلى الأبد، لكنه يبقى في النص، هكذا تكون اللغة حامية للمكان أكثر من الحجر والإسمنت.

لقد تلاشى- إيوان كسرى- في الواقع وبقي في نص البحتري.

**ثالثا:** النص المكاني يعيد تشكيل المسافات بين الأمكنة، ويسيطر على الزمن، فالمسافة بين الخليل ونابلس هي تسعون كيلو مترا، وكنا نعتقد في طفولتنا أنها مسافة بعيدة جدا ويبقى هذا الاحساس ثابتا رغم مرور السنوات. إن شعوري الآن مازال خاضعا لتلك المسافة. أي أن المسافة بين الخليل ونابلس (90 كم) تشبه في اللاوعي الزمني، المسافة بين تلمسان والجزائر العاصمة (600 كم). هكذا يجمد المكان. الزمن في نقطة واحدة. هكذا يتجمد الزمن ويتحول المكان إلى زمن رمزي وليس إلى زمن قياسي. ومعنى ذلك أن المكان قد يجعل أمة تعيش في القرن الثامن عشر مع أنها في الواقع تعيش في القرن العشرين، أي يتحرك الزمن باتجاه السكون والسلبية. بينما قد تعيش أمة أخرى في مكان آخر في القرن الواحد والعشرين مع أنها تعيش في الواقع في القرن العشرين. المكان إذن يخضع الزمن ويعيد ترتيبه في النص وفق المنظور التاريخي.

**رابعا:** للنص المكاني نكهة تاريخية تشمل تاريخ المستقبل، فالنص المكاني ليس ترجيعا، بل إن الماضي في النص المكاني ليس هو الزمن الماضي مادامت الصور لا تأخذ شكل التطابق والتماثل مع الأزمنة. ولا حدود بين الأزمنة (ماضي-حاضر-مستقبل)، لأن النص لا يعكس الزمن الواقعي. ولكن النص المكاني يأخذ تاريخيته من نكهة الظواهر. حيث هناك زمن المطبقات الأسلوبية. ولا يمكننا موافقة رينيه ويلك في تعريفه للمنظور: بأنه "يقر وجود شعر واحد، أدب واحد قابل للمقارنة في كل العصور". إنطلاقا من مفهوم البنية ولكن الأنساق التي تبدو ثابتة في شعر مختلف العصور في العالم، ليست ثابتة بل تتحرك مع التاريخ. صحيح أن شعر امريء القيس وشعر بدر شاكر السياب يتفقان في عدد من الأنساق، لكن علامات الزمن المختلف تبدو واضحة بحيث تفرق بين النصين، حتى

في البنية الأسلوبية. قد يقال: إن "دارة جلجل" و "جيكور" مكانان في مكان واحد، ولكن لا مكان بدون زمان ولا يمكن لمكان أن يساوي مكانا آخر. لا من حيث البنية ولا من حيث الزمن. إن كل ما يجمعهما أنهما مكانان.

**خامسا: يخلق النص المكاني فضاء مباشرة حتى لوكان مكانا مغلقا. فالفضاء هو المساحة البيضاء التي يخلقها النص والتي يملؤها القارئ بالإضافة. هكذا يشارك القارئ في صياغة النص عبر العصور بإضافة أمكنة أخرى وصور أخرى أو حذف أمكنة النص أو إعادة هيكلتها.** والفضاء لا يكون على الصفحة الشعرية، بل في خيال القارئ.

**6-3: القراءة:**

النص المكاني ليس الأمكنة بأسمائها فهذا أضعف النصوص، بل في الصورة الشعرية المشكّلة من جمل شعرية وفي طرق بناء الجملة- الجمل. وهنا يلعب التركيب النحوي دوره باستخدام إسم المكان وظرف المكان، إن إسم المكان هو إسم مشتق للدلالة على مكان وقوع الفعل وهو يصاغ على وزنين من الثلاثي: مفعل (بفتح العين) مثل: مرمى- ملهى من رمى ولها. ومنعل (بكسر العين) مثل: مرجع. ومن غير الثلاثي على وزن إسم مفعول مثل: مجتمع- مستوصف. وكثيرا ما يصاغ رسم المكان من الإسم الجامد ويأتي على وزن مفعلة مثل: مسبعة من السبع ومقثاة من القثاء، كما يقول **أحمد طاهر حسنين. ويقول: وقليل من أسماء المكان إنما تشتق من الأسماء لا من الأفعال مثل: مقهى الذي يشتق من قهوة حيث لا يوجد فعل يشتق منه إسم المكان.** ولكن لماذا نعتبر **مقهى مشتقة** من الإسم مع أن الفعل "تقهويت" ليس بالضرورة أن تكون جذوره عامية. لقد سبق لي أن **استخدمت** فعل **تقهويت المستخدم في الحياة اليومية. في الأقطار المغاربية** كالجزائر، **إستخدمته في قصيدتي "روسيكادا قبل المطر".** ووجدت أنه أكثر ديناميكية من **"شربت القهوة".**

ويرى ابن هشام أنه يمكن تصنيف ظروف المكان على النحو التالي:

1- ظرف مكان مبهم (مالا يختص بمكان بعينه) وهو: 1- **أسماء الجهات الست: (فوق -تحت-يمين -شمال -أمام -خلف-)** 2- ما ليس اسم جهة ولكن يشبهه في الإبهام **مثل "إطرحوه** أرضا".

2- ظرف مكان دال على مساحة معلومة من الأرض مثل: **سرت فرسخا/ ميلا.**

3-إسم مكان مشتق من المصدر (لاحظ التسمية:إسم مكان وليس ظرف مكان)، وذلك مثل: جلست مجلس زيد.

ويضيف أحمد طاهر حسنين أنه يوجد عدد من أسماء المكان المبنية هي: **حيث -حيثما- أنى أين- أينما- لدى- لدن-هنا... ثمّ.**

ونقول: إن أسماء المكان وأسماء الأمكنة المحدد وظروف المكان والصورة الشعرية والجملة والجمل والفقرة الشعرية، **هي مظاهر البنية السطحية للنص المكاني**، في حين أن التشكّلات الداخلية في البنية العميقة للنص المكاني أكثر صعوبة عند المعاينة. ولكن يبقى التفكيك تجزيئا للنص أي يساعد على اكتشاف البنى السطحية والعميقة، لكن يبقى أيضا أننا نقع في نفس إشكالية: **مبنى، ومعنى- شكل ومضمون-** بنية سطحية وبنية عميقة. ومن هنا تستكمل القراءة بقراءة ثالثة لدم النص الذي يغذي محرك وهيكل النص.

ومن جهة أخرى يرى البعض (أنظر: شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة: فصل الشكل الخطي

ص 13-37،منشورات توبقال الدار البيضاء ط1/ 1988) "**أن القصيدة الحديثة هي جسم طباعي، له هيئة بصرية مظهرية محسوسة**" ويمثل شربل داغر على ذلك: 1- الرسوم والصور الفوتوغرافية. 2- العناوين والحواشي أي إستعمال حروف طباعية متباينة الحجم. 3- التنفيذ الطباعي: علامات الترقيم، التنويعات الطباعية. 4- المساحة النصية: وتتميز القصيدة الحديثة بالمساحة البيضاء. 5- نهاية الشكل التناظري: القصيدة الحديثة لم تعد ذات هيئة طباعية مسبقة وجامدة ولا ذات بنية متناظرة، لقد تحررت من أية إلتزامات في تنظيم المساحة النصية. ولدى مناقشتنا لهذه الأفكار نقول:

**أولا**: إن أول تشكيك نقدمه لهذه المفاهيم لبنية المكان في النص هو أن هذه المكانية من نوعين: نوع يصنعه الشاعر ونوع يصنعه عامل الطباعة. فهل نقول: إن النص من تأليف الشاعر فلان وعامل الطباعة فلان، باعتباره قارئا وفاعلا في تشكيل هيئة النص. وهل نعتبر القارىء للبياض شريكا فعليا مع المؤلف وعامل الطباعة.

**ثانيا**: إذا كان هناك شركاء آخرون وكانت هناك مستويات للطباعة الجيدة والطباعة الرديئة ونحن لا نعني التشكيلي المكاني الذي يصنعه الشاعر لنصه، بل نعني ما بعد ولادة -اكتمال النص، إذا كان ذلك فإن مالك المطبعة وعمالها حين يُودجلون النص مكانيا، يخضعون هذا الشاعر أو ذاك النص لسيطرة رأس المال بعيدا عن موهبته وبالتالي: يصبح تسليع الإنتاج الشعري عقبة أمام الموهوبين وتسهيلا للرداءة الشعرية لأنها تمتلك المال.

**ثالثا**: ينبغي التفريق بين مستويين لمكانية النص إذا اعترفنا بأن **الطباعة جزء من الرؤية البصرية للنص**: **أولا**: المكانية الفنية في النص النابعة من التجربة والحوار مع الخارج. **ثانيا**: المستوى الطباعي في الصفحة الشعرية. وبالتالي فنحن نعتبر المستوى الأول الذي يصوغه الشاعر بنفسه هو الأصل وهو النواة، أما المستوى الثاني فشكلي وثانوي رغم اعترافنا بوجوده.

**رابعا**: إن مقولة الفضاء المكاني لاتولد في البياض المكاني في الصفحة الشعرية المطبوعة، بل في خيال القارئ. وبالتالي فإن بنية المكان تعني:



أ- مكانية النص من خلال الموضوع والمنظور.

ب- مكانية النص من خلال المساحة البيضاء التي يتركها النص للقارئ لكي يملأها.

ج- المكانية المكتوبة التي خططها الشاعر في مسودّة القصيدة.

د- المكانية الطباعية التي صاغها عامل الطباعة التابع لرأسمال المحول. وهي أضعف البنى المكانية لأنها خاضعة لعوامل خارجية بعيدة عن النص.

فالتشديد الطباعي الذي يضعه الشاعر كملاحظة لعامل الطباعة هو الأهم.

وسوف نضرب مثلا- كشهادة شخصية: لقد كنت من أوائل من كتبوا قصيدة **الحواشي أو الهوامش**، واعتبرت الهوامش جزءا من المتن وليس زينة شكلية، لأنني كنت أعتقد ومازلت أن النص يتضمن عدة أصوات لا بد من تمييزها طباعيا، لكن هذا التمييز لا يعطي صفة سلبية للهامش انطلاقا من المفهوم الشعبي، بل يرفعه إلى مستوى المتن. ولكن الطباعة كانت تنفذ أوامري انطلاقا من منظوري أنا، لا منظور عامل المطبعة أو مالكها.

فالهوامش ليست لعبة شكلية. ومن هنا فدور المطبعة ثانوي، إنه تنفيذ قراري الشخصي، تقول فاطمة بن عياد (أنظر مجلة دنيا العرب، أثينا، عدد أغسطس 1989): يقول أدونيس: **قصيدتي إسماعيل- جديدة في الحواشي، فالحواشي جزء مكمل للقصيدة وهي طريقة جديدة فعلا**. ونحن

نعرف - تقول فاطمة بن عياد - أن قصيدة إسماعيل لأدونيس نشرت عام 1985. لكن المستغرب فعلا هو أن أدونيس لم يكن أول من استخدم قصيدة الحواشي. لقد وردت قصيدة الحواشي في ديوان **الخروج من البحر الميت** للشاعر عزالدين المناصرة الصادرة عن دار العودة بيروت عام 1970 في قصيدتين: **الخروج من البحر الميت** وتأشيرة خروج وهي أيضا تستخدم الهوامش كمكمل للمتن

بعد هذا كتبت قصيدتي روسيكادا قبل المطرالتي نشرت عام 1987 وهي أيضا قصيدة حواشي ولكن الحواشي فيها أكثر إلتصاقا بالمتن من محاولاتي القديمة. إذن في النهاية: تتكامل رؤية المبدع وقدرته على تركيب العلاقة مع القراءة التي تضيف وتحذف. وإذا أخذنا بمفهوم القراءة كمكمل للنص فإن تاريخية النص تتأكد أيضا وهي تاريخية متحركة. فالنص المفتوح هو الذي يعطي مساحة للقارئ والنص المغلق هو الذي يقتل هذه الإمكانية فيموت بعد القراءة الأولى. وهكذا فالفضاء المكاني الذي يخلقه النص هو ملك النص ومبدعه أولا.

**7- نص الوطن- وطن النص:**

حين نكون في اللامكان بالمفهوم الشعبي، أي معلقين في الهواء، فنحن أيضا رغم، ذلك نقع في قلب المكان. إن الأمكنة الواقعية المتناهية تتجادل مع الفضاء الكوني. وتعيد ترتيبه أولا، ثم تحطم هذا الترتيب عبر عمليات معقدة، بحيث يكون **التناص** هو مركز هذه العمليات، حيث تتداخل أمكنة المرئيات وأمكنة النصوص السابقة وأمكنة الآخرين ثم يعاد صهرها في كتلة لغوية في صفحة مطبوعة إسمها **النص**. ولكن يبقى ما يميز هذا النسيج الجديد هو الإنزياح والتحول والنفي عن أمكنة الواقع، حيث يصبح مكان النص مكانا مختلفا في خلقته عن مكان الواقع.

اللغة أيضا تنزاح وتتحطم وتنصهر ويعاد تشكيلها فتنتقل من بنية ووظيفة إلى بنية ووظيفة وموقع مكاني جديد في النص. يقول بارث كل نص تناص، وتقول كرستيفا أن **التناص: يعيد النص توزيع اللغة حيث** -حسب بارث- تتبادل النصوص أشلاء نصوص دارات أو تدور في فلك نص معتبر كمركز وفي النهاية تتحد معه، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة. **فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من إستشهادات سابقة.**



لكن مع هذا يبقى النص المنتج يحتفظ بقانون **"الحد"** المكاني سواء في تقطيعاته الصورية أو في إمكانية اللغة المنتجة. إننا ندرك فورا لدى قراءة نص لشاعر عربي أنه مرتبط بمكانية اللغة، أي بوجود حد فاصل مجازي بينه وبين نص شاعر فرنسي. يمكننا مثلا أن نحذف إسم لوركا عن نصوصه ليقول لنا القارئ: إن هذا النص إبن مكان محدد هو- المكان الأندلسي في إسبانيا، وليس لشاعر أمريكي. ولكن قد يقال: فإذا عاش شاعر بريطاني في إسبانيا وكتب عنها، هل يمكن أن نرى أمريكيته من خلال النص؟. نعم يمكن أن ندرك الفاصل بينه وبين نصوص لوركا من خلال التحليل اللساني الدقيق وإن كان هذا التحليل لا يكفي. نحن أيضا لا نضع مقولة **"الحد"** في تناقض مع الفضاء الكوني المفتوح. بل نقول: إن الكون يتضمن أجزاء وأن **"الجزء"** المتصور يدل على **"حد"**. ربما أنه متصور فهو لا يتقابل مع **"الحد الجغرافي"**. إن مانسميه "نكهة الأمكنة، موجودة في النصوص وهي تشمل البنية البصرية والبنية المتخيلة، من هنا يتم إنتاج أمكنة جديدة **"تتناص"** مع الأمكنة الواقعية والأمكنة غير المرئية، ومن هنا تدلل عليها. فالنبيذ دليل العنب. والمكان الذي صفاته في النص كذا وكذا يدلل على النصوص الأخرى وأيضا على الأمكنة الواقعية. التي أعيد إنتاجها. إن **"البحر الميت"** مكان موجود أولا في الأرض، ثم هو مكان موجود في النصوص المقدسة وكتب التاريخ. أنا شخصيا عشت بقربه، كنت أراه كل يوم طيلة -18 عاما، كنت أراه ليلا نهارا، هو في الليل مختلف عن النهار.

البحر الميت في النصوص القديمة غير البحر الميت الذي أراه. عندما توقفت عن رؤية البحر الميت بعد سفري إلى القاهرة. كتبت عنه عام 1966 قصيدتي "الخروج من البحر الميت". كانت الجماهير الفلسطينية قبل عام 1965 تعيش في قاع البحر الميت، ثم قررت الخروج، البحر الميت في المتخيل الفكري آنذاك هو -الواقع العربي الرديء-. البحر الميت أيضا هو المكان الذي كان والدي يذهب إليه لصيد الوعول ولاستخراج الملح. وبعد عام 1948 - أصبح أهل قريتي غير قادرين على الوصول إليه، هناك حدود، أسلاك وضعها الإسرائيليون، حيث احتلوا شريطا من البحر الميت. بينما كانت أراضي القرية تمتد حتى ماء البحر الميت، وكان الماء فضاء مفتوحا باتجاه جبال الأردن في الجهة الأخرى، أصبح بعد عام 1948 حاجزا وحدا، من هنا عوض الخيال الشعبي في قريتنا عن هذا الحد بتحطيمه مجازيا، أشهر "الكذابين" في قريتنا يزعم أنه رأى من " بني نعيم- الخليل" فلسطين سجادات مغسولة على التو يقطر منها الماء معلقة على حيطان مدينة الكرك الأردنية.

الكذب هنا هو الكذب المجازي الشعبي. أيضا هناك جبل قرب قريتنا يدعى جبل اليقين، حيث يقال إن النبي إبراهيم الخليل إلتقى النبي لوط بعد خروجه من البحر الميت في هذا الجبل ويدللون على ذلك بالآيات القرآنية، ومازالت هناك خطوات محفورة في صخر الجبل يقال إنها خطوات إبراهيم الخليل. هناك أيضا المدن الغارقة في إثم البحر الميت في مقابل هروب النبي لوط إلى جبل اليقين الواقعي.

تصبح إذن -سادوم وعامورة هي الماضي وجبل اليقين وبني نعيم هما المستقبل. إنها في حالة تضاد. أهل قريتنا القدامى هم الذين حموا طهارة لوط من آثام قوم لوط الذين غرقوا في البحر الميت. أهل قريتنا - الآن- يدافعون عن المستقبل الرمز الذي في "جبل اليقين" في مواجهة الإسرائيليين الذين اغتصبوا هذا المكان بالذات وأقاموا قربه مستعمرة سموها "بني حيفر". هكذا تدافع الطهارة عن نفسها ويدافع المستقبل عن نفسه في مواجهة الإغتصاب أي عودة الإثم. وفي الواقع إن هذه المجموعة من الحوادث ليست مجرد تاريخ قديم موروث أو مجرد تاريخ حديث للإغتصاب، أي أن هذه الحوادث ليست مجرد ميثولوجيا أو فولكلور، إنها كانت ومازالت تفعل فعلها في التركيب الوجداني الشعبي وفي الحياة اليومية. في المكان يتحاور التاريخ والفعل اليومي والمستقبل أيضا. وبهذا تكون قصيدتي "الخروج من البحر الميت" تناصا لكل هذه المجموعة من الحوادث والأمكنة والأشخاص. وبطبيعة الحال تلاشت الأمكنة في القصيدة لتتحول في القصيدة إلى صور جديدة. يضاف إلى ذلك أن خلفة البحر الميت القديمة بالنسبة لي هي خلقة متخيلة ولكنها أيضا تستند إلى رؤية المكان وليست قادمة من فراغ. اللغة لا تأتي من فراغ أيضا، إن لها زمكانيتها التي لها حدود وهي مرئية ومتخيلة وهي محولة ومنزاحة ومنفية في هذا النص الجديد. إذن لا يمكن أن تتلاشى الأمكنة الواقعية لأنها تتحول من حجر إلى لغة. إن "البحر الميت" في قصيدتي هو بحري الخاص. للوطن إذن نصوصه وللنصوص أوطانها. وهذا لا يتناقض مع العالمية وإنما يتناقض مع التوحيد القسري عبر مقولات البُنى المشتركة، فالتوحيد القسري يقتل نكهة البني الصغرى. التي يفترض أن تخلق توحيدا عفويا إختياريا. إن نكهة الأمكنة هي التي تضفي على وحدة العالم طابع الفنى والتنوع والتعددية. إن "الثقافة الوطنية الديمقراطية الشعبية" هي التي تعطي للعالم وحدته ونكهته. ونحن هنا لا نتحدث أبدا عن "نص الوطن" السطحي الشعاراتي المكرس لثبات التقاليد البلاغية المنطقية، ولا عن "نص الوطن"، الذي يعكس الواقع كما يقولون عكسا لا يضيف إلى الواقع شيئا، لأن رؤية المكان الواقعي في هذه الحالة أفضل بكثير من أمكنة النص السطحي.

ثم إن حرقة الشعراء باتجاه الأوطان في النصوص لها درجات. وما هو موجود في النصوص لا يتطابق مع تصريحات الشعراء وأقوالهم اليومية. هناك مناضلون كبار وشهداء كبار رغم حرقتهم الواقعية، لم يستطيعوا أن يقدموا لنا حرقتهم في النصوص، بل ظلت حرقتهم في النصوص أقل من

حرقتهم في الواقع، إما بسبب ضعف الأدوات وهو الغالب، أو بسبب تشبثهم بالبلاغة التقليدية.

نحن المعلّقين في الهواء في المنافي ونحن المعلّقين في أمكنة نصوصنا ندرك أن فضاء الكون المفتوح أصبح مكانا مغلقا وسجناً وتعذيباً، على عكس دلالته الطبيعية الملمية، ونحن نعلم بالعودة إلى مكاننا الأول، النواة الخفية، إلى مساحة الحرية في دائرة المكان المغلق ولو كان ذلك القليل جدا من الطمأنينة بالإحساس أننا فوق الأرض وليس في هذا الهواء الفاسد في سجن الكون الكبير.

## هوامش:

1 – غاستون باشلار: جماليات المكان . ترجمة غالب هلسا ،ط 2 . المؤسسة الجامعية. بيروت 1984

2 – مجلة "ألف": ملف "جماليات المكان". العدد السادس. ربيع 1986. القاهرة.

3 – مجموعة من الباحثين: جماليات المكان، ط 2 . منشورات " عيون المقالات". الدارالبيضاء 1988.

– أنظر المقالات التالية:

– يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، ترجمة سيزا قاسم.

– سيزا قاسم: المكان ودلالاته.

– أحمد طاهر حسنين: ظرف المكان في النحو العربي وطرق توظيفه في الشعر.

– سملي كروكسفورد: الإسكندرية ورواية نزوة سليمان ( ملخص بالعربية: أنظر أيضا المقال الأصلي بالإنجليزية). في عدد مجلة "ألف".

– حسن فتحي: حول جماليات الفضاء (ملخص بالعربية لمقابلة معه أجرتها سلمى سمر دملوجي، وأنظر النص الكامل بالإنجليزية في عدد مجلة "ألف".

4 – رولان بارث: نظرية النص. ترجمة محمد خير البقاعي: أنظر مجلة العرب والفكر العالمي، عدد 3 صيف 88 بيروت.

5 – بول ريكور: النص والتأويل. ترجمة منصف عبد الحق: ن . م . س.

6 – شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة ( تحليل نصي). منشورات توبقال. الدار البيضاء 1988.

7 – رينيه ويلك وأوستن وارين: نظرية الأدب . ترجمة محي الدين صبحي. مراجعة حسام الخطيب. ط 2 . المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت 1981.

8 – فاطمة بن عياد: عز الدين المناصرة أول من كتب قصيدة الحواشي: أنظر مجلة دنيا العرب. أثينا أغسطس 1989.

9 – عز الدين المناصرة: الأرض والمنفى والعصيان (شهادة ): أنظر: مجلة "الفكر الديموقراطي". العدد الثاني. قبرص ربيع 1988.

10 – نبيه القاسم: الشعر وحرب حزيران. أنظر صحيفة (الإتحاد). حيفا، 5 حزيران 1987– نقلا عن مجلة (فلسطين الثورة ) . قبرص. حزيران 1987.

وانظر أيضا: مجلة ( أدب ونقد) عدد 47. مايو 1987 صفحة 150.

# صدر في سلسلة "موفم أ"





أنظر صفحة 69




# شيزوفرينا

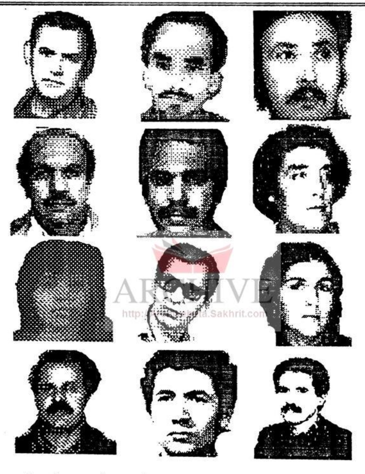
في غفلة الرقصة ومغالبة النعاس
هربت مني
ضعت بين المدى وسفح نخلة
صرت اثنتين
ماهذا الذي يشبهني في المرآة
يشبه ما كان يشبهني
ما هذا الذي يغني في مهب دمي
ويخرب عطر البنفسج في صدري
وأراه يُلضوِّح بمنديل
.. وهديل
صرت اثنتين
واحدة تطوقها صفوف الورد
وعناقيد النجوم
إذ تخادع الخيول ترضع صغارها
وأخرى
يباغتها الحنين كل حين

يتحجر فيها النهر وأغنيات العيد
ما أحزنني إذ تمزقت
ما أروع أن تصبح اثنين
أن تتحرر
أن تصبح جماعة أو أكثر
أن لا تتكرر

صرت اثنتين يا منتهى وجعي
دنيانين من أمهار
واحدة تنتظر أجراسا
تردي القتيل حيا
تراقب صباحا ممعنا في السهو
واقتراف الخيال
وأخرى بماء الجنة تروي اللحن
ولمن غيبتهم الفتنة وانتشار البحار
تغني
صرت شارعين
يطل الأول على المشمش والنرجس
وصباح القصائد
يدخل بحيرات اللغة

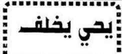
وآخر
من علق اسمه بالأفق ولون الخبز
من سيج بوجهه جميع الجهات
من أحكم بأنفاسه غلق جميع الدوائر
كاد يخنقني
بصوت يعلق الدجى فوق المدن
ويتسلق قلبي بشراسة الجنون
من أنت
ماهذا الذي يشبهني في المرآة
يحاول اغتيالي
ما هذا الذي يشبه ماكان يشبهني ؟
لست أقدر أن أدري
لست أدري.

شتاء وهران 1987





المؤسسون وهم على التوالي:. الطاهر وطار . يوسف سبتي . بقطاش مرزاق . الأعرج واسيني . أحمد منور - بورايو عبد الحميد . زينب الأعوج- جعفر بوزيدة . هوارة سعيدة . الحبيب السايح . بيدي عثمان . عبد القادر بوزيدة







# دولة فلسطين

في العام 1948 نجحت الصهيونية في سلب الجزء الأكبر من الأراضي الفلسطينية، وأقامت فوقه دولتها.

شهد ذلك العام أكبر عملية إجلاء وإبعاد جماعي لجماهير الشعب العربي الفلسطيني عن طريق الارهاب والتدمير والقتل.



واستهدف هذا الإحتلال الإستيطاني الذي مازال يؤدي دورا وظيفيا لحماية المصالح الامبريالية، استهدف الأرض كما استهدف الهوية الوطنية الفلسطينية والقضاء على خصائصها الوطنية والحضارية والثقافية، وتحويل الشعب الفلسطيني إلى شعب لاجئ، مراهنا على الزمن وعلى المخططات الامبريالية لتوطينه في مواقع الشتات، ومسح ذاكرة الأجيال الجديدة، وقطع كل الصلات التي تربط هذه الأجيال بانتمائها للأرض والوطن.

لكن الشعب العربي الفلسطيني بما يملك من أصالة وصلابة وانتماء، قابل هذه المخططات بإصراره على استعادة حقوقه الوطنية الثابتة، وعودته إلى وطنه وترابه وتمسكه بهويته الوطنية وبابعادها الحضارية والثقافية. وظلت الثقافة الوطنية احد أبرز عوامل وحدة أبناء الشعب الفلسطيني بعد النكبة، سواء أولئك الذين ظلوا يعانون من مرارة التشرد وقسوة المنافي.

لقد وصلت الثقافة الفلسطينية في العام 1948 أي العام الذي حلت به النكبة إلى

ذروة تطورها، واغتنت بالتجربة الكفاحية، ورافقت الهبّات والثورات الجماهيرية، وانتشرت في المدن والأرياف كأداة توعية وتعبئة وتحريض.

واتسمت الثقافة الفلسطينية بالغنى والتنوع، وشملت كل الانواع الأدبية والفنية، وساعد على تطورها تلك النهضة التي شملت مختلف نواحي الحياة في المجتمع الفلسطيني منذ مطلع القرن العشرين، وما رافقها من تطور إقتصادي، و انتشار واسع في التعليم، وظهور الصحافة، ودور النشر، ورواج المجلات الأدبية والعلمية، وظهور الفرق المسرحية، وحضور الشعر الشعبي والزجل والغناء، والإهتمام بدراسة الموروثات الشعبية، ووجود المتاحف، والعناية بالآثار والمقدسات، ونشاط النوادي والجمعيات الثقافية، ومن ابرز هذه الجمعيات كانت: **لجنة الثقافة العربية في فلسطين التي اقامت عام 1946 معرضا كبيرا للكتاب** الفلسطيني، واصدرت بعد انتهائه كتابا يحوي ثبتا بعناوين مئات الكتب التي طبعت في فلسطين بمختلف الإختصاصات (1)، وهو ما عكس غنى وتنوع النشاط الفكري والادبي خلال نصف قرن من الزمان. وكانت الثقافة جزءاً من حركة المجتمع وحركة الحياة، ومن الطبيعي والاحرى كذلك أن تخوض معركة المصير في الصراع اليومي الذي خاضته الجماهير ضد سياسة التهويد وضد سلطات الإنتداب الإستعمارية، ومن أجل حصول البلاد على الإستقلال.

ومما ساعد على غنى الثقافة وازدياد دورها في حياة المجتمع، إنتشار التعليم في فلسطين، إذ بدات مقدمات النهضة التعليمية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، من خلال المكاتب السلطانية التركية والجمعيات والإرساليات الاجنبية الدينية التي افتتحت لها مدارس تعنى بالأساس بتعليم لغة البلد الذي تنتمي إليه الجمعية او الإرسالية، ثم تعلم بعد ذلك اللغة العربية.

وكان من ابرز تلك الجمعيات **الجمعية الارثوذكسية الروسية الفلسطينية** التي افتتحت المدارس في المدن الكبرى، وقد تخرج من مدارسها اديب العربية المرحوم **ميخائيل نعيمة**، وكذلك بند **لي صليبا الجوزي** الذي واصل دراسته بعد ذلك في روسيا والتحق بجامعة **قازان** وأصبح بعد تخرجه استاذا للغة العربية في جامعة **باكو**، وساهم في تاسيس معاهد الإستشراق في الإتحاد السوفياتي. وعلى الرغم من الأهداف المضمرة لتلك الجمعيات أو الإرساليات، إلا أن مدارسها ساهمت في ظهور مثقفين اطلعوا على الثقافة الإنسانية، ونهلوا من مواردها، و كتبوا بعد ذلك من مواقعهم الوطنية، او ترجموا عن اللغات الأجنبية معظم كنوز الفكر الإنساني.

و يعتبر خليل بيدس من أوائل المترجمين الذين نقلوا عن اللغة الروسية، وهو الذي ترجم رواية (إبنة الضابط) لبوشكين عام 1898.... كما أن عادل زعيتر كان من أهم المترجمين الذين نقلوا عن اللغة الفرنسية، وكرس ما يزيد على عقدين من السنين لترجمة روائع الفكر الفرنسي، فقد ترجم مؤلفات معظم مفكري عصر النهضة والتنوير والذين شكلت مؤلفاتهم المقدمات الأولى للثورة الفرنسية، ومنهم مونتسكيو، جان جاك روسو فولتير.(2)

وكان روحي الخالدي الذي تلقى تعليمه العالي في السوربون قد كتب أول دراسة نقدية في وطننا العربي تتخذ من الأدب المقارن موضوعا لها. وعنوان الدراسة التي ظهرت عام 1904: علم الأدب عند العرب والإفرنج وفيكتو هيكو وتلقي هذه الدراسة الضوء على أثر الشعر الأندلسي على الشعر الفرنسي.(3)

وبعد انتهاء الحرب العالمية الأولى تراجع دور وفعالية معظم مدارس الإرساليات الأجنبية، إذ أن سلطات الإنتداب البريطانية بسطت سلطتها على التعليم، وحاولت أن ترفع شأن اللغة الانكليزية على حساب اللغات الأجنبية الأخرى التي كانت تنتشر في فلسطين.

ومع مطلع العشرينات كانت الشخصية الوطنية الفلسطينية قد اكتمل نموها ونضجها، وفي سياق الهبّات والثورات الوطنية ظهرت فئة المثقفين الشبان لتلعب دورا ملحوظا في الحياة السياسية والفكرية والإجتماعية، وكانت معظم شرائح هذه الفئة تنتمي إلى الطبقة الوسطى، وساهم النضال اليومي في إغناء وعي فئة المثقفين وتحويل دورهم من فئة تمتلك منظومة معرفية وثقافية، إلى فئة تمتلك وعيا وتؤدي دورا في الحاضر ومستقبل البلاد... لذلك ظهر في قيادة العمل الوطني مثقفون تلقوا قسطا وافرا من التعليم، وامتلكوا وعيا بضرورة أن يكون لهم دور، ومن هؤلاء على سبيل المثال: اكرم زعيتر، محمد عزّة دروزه، عارف العارف.

كما أن النشاط الثقافي قد نضج وتطوّر في سياق الثورة الوطنية، فظهرت مدرسة الحداثة في الشعر التي كان من روادها الأوائل: إبراهيم طوقان، عبد الكريم الكرمي، مطلق عبد الخالق، اسكندر الخوري، وحسن البحيري.

وظهرت مدرسة الحداثة في القصة وكان من روادها: نجاتي صدقي، عارف العزوني، محمد سيف الدين الإيراني، جبرا إبراهيم جبرا، وإسحق موسى الحسيني.

كذلك ظهرت حركة الدراسات النقدية والفكرية والتربوية والفنية والتاريخية، وكان من أبرز ممثليها: خليل السكاكيني، محمد إسعاف النشاشيبي، أحمد سامح الخالدي، عيسى السفري، جميل البحري، وقدري حافظ طوقان.

xxx

إن الترابط العضوي ما بين الهمّ الثقافي والهمّ الوطني، ما بين التجربة الإبداعية وتجربة الكفاح المسلح هو الذي خلّد معظم قصائد إبراهيم طوقان و عبد الكريم الكرمي إبان ثورة 1936، وهو الذي جعل من سيرة الشاعر عبد الرحيم محمود امثولة للأجيال الفلسطينية والعربية، وهو الذي مجّد اهازيج الشاعر الشعبي نوح إبراهيم التي كان يغنيها المقاتلون من على الجبال.

إن هذا الترابط العضوي ما بين الثقافة والثورة الوطنية هو الذي جسد برنامج الحركة الوطنية الفلسطينية منذ مطلع العشرينات وحدده بالإستقلال الوطني، وتحقيق الوحدة العربية، ورفض إقامة وطن قومي لليهود في فلسطين، ورفض الهجرة الصهيونية (4)

وإن الترابط العضوي ما بين المثقفين والثورة هو الذي جعل برنامج الحركة الوطنية الفلسطينية يسهم في تعميق المحتوى الكفاحي للثقافة الوطنية.

ومن هنا، فيمكن الجزم بان البنية الثقافية الفلسطينية عشية نكبة 1948 كانت قد بلغت اعلى مستويات النضج والتطور.

لقد كان هنالك نسيج ثقافي واجتماعي واقتصادي لدولة فلسطينية، وكان من الممكن لمثل هذه الدولة أن تقوم في ذلك الوقت لو اتيح للشعب الفلسطيني أن يقرر مصيره ويحصل على الإستقلال، لكن ذلك العام المشؤوم عصف بالشعب الفلسطيني، فكان الإحتلال وقيام دولة الكيان الصهيوني، واستهدف المشروع الإستيطاني الصهيوني الأرض كما استهدف الشخصية الوطنية بابعادها السياسية والثقافية والإجتماعية والإقتصادية.

لقد احدث ذلك العام هزة عنيفة في البنية الثقافية، ومزق شر تمزيق ذلك النسيج الثقافي الذي مثل خلاصة التجربة الخلاقة لشعب مكافح حاول ان يجد مكانا له تحت الشمس في ظروف دولية معقّدة تميل فيها الموازين لصالح الولايات المتحدة والدول الإستعمارية، وفي ظل ظروف التجزئة والتخلف والهيمنة الإستعمارية في الوطن العربي. وهكذا تناثر الشعب الفلسطيني في المنافي ومواقع الشتات، فيما الحقت الأجزاء المتبقية بهذا القطر او ذاك، ووجدت البقية الباقية في أرض الوطن نفسها وسط جحيم الإحتلال، وتحت وطأة قوانين الطوارئ والاحكام العرفية التي كانت تهدف إلى طمس الشخصية العربية وعزلها عن ثقافتها وعن محيطها القومي.

إن مرحلة صعبة وقاسية عاشها ابناء الشعب الفلسطيني، مرحلة فقدوا خلالها الهوية والكيان، وعاشوا مرارة التشرد واللجوء، وظلوا يحلمون بالعودة والتحرير فيما العالم

يتجاهلهم، ويصم الأذن عن سماع شكواهم.

وفي تلك المرحلة ظلت الثقافة الفلسطينية تمثل جسر التواصل الأساسي والرئيسي بين الفلسطينيين في شتى أماكن تواجدهم، وظلت أصوات أدباء فلسطين تصل إلى الخيام، وتعبر الحدود، وتشحذ الهمم.

وهكذا في مرحلة الإرهاصات التي سبقت انطلاقة الثورة المسلحة عام 1965 ظلت أصوات **عبد الكريم الكرمي**، معين بسيسو، **هارون هاشم رشيد، محمود درويش، سميح القاسم، توفيق زياد، سالم جبران، سميرة عزام** وغسان كنفاني وغيرهم، ظلت تؤدي دورها في التعبئة، وزرع الأمل، وطرد اليأس والتبشير بالثورة المقبلة.

xxx

مع تأسيس منظمة التحرير الفلسطينية عام 1964، وانطلاقة الكفاح المسلح عام 1965، ثم الإنطلاقة الثانية عام 1967 أي بعد نكسة حزيران واحتلال الأراضي الفلسطينية والعربية، مع زخم تجربة الكفاح المسلح بدأ الشعب الفلسطيني يعيد بناء مؤسساته ودوائره وأطره بما في ذلك الدوائر والمؤسسات الثقافية.



**فظهر مركز الأبحاث**، مركز التخطيط، دائرة الاعلام والثقافة، الاعلام المرصد، **المجلس الأعلى للتربية والثقافة والعلوم، إذاعة صوت فلسطين، أقسام الفنون من سينما ومسرح وانتاج تلفزيوني، الفرقة الفنية والغنائية، وظهرت المؤسسات والتنظيمات الشعبية كالإتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطنيين، الإتحاد العام للفنانين التشكيليين، الإتحاد العام للفنانين التعبيريين.**

وشاركت منظمة التحرير ومؤسساتها الشعبية في المنظمات القومية الثقافية كالمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم *اليكسو*،والإتحاد العام للأدباء العرب، واتحاد الصحفيين العرب، والإتحاد العام للفنانين العرب، وفي المنظمة الإسلامية للتربية والثقافة *اسيسكو*، وفي المنظمة العالمية للتربية والثقافة والعلوم *اليونسكو*، وفي اتحاد كتاب آسيا وإفريقيا، ومنظمة الصحفيين العالمية... إلخ. ونشط الإعلام، والصحافة، وبرز فن الملصق *البوستر* كمادة أساسية من مواد الإعلام والتعبئة، كما برز دور الإعلام والتثقيف الجماهيري في التجمعات والمخيمات وتشكلت مؤسسات تثقيف الأشبال والزهرات لإعداد الجيل الجديد للمستقبل... لقد أصبحت الثقافة في زمن الثورة المعاصرة التعبير الحضاري عن تجربة الشعب الكفاحية، وأصبحت أداة تعبئة

وتعليم وتثقيف، وساهمت في استكمال بناء الشخصية الوطنية الفلسطينية. وفجرت الثورة طاقات المبدعين، واعتنت بالتعليم والتوجيه السياسي وإرسال البعثات الدراسية للتخصص في مختلف المجالات.

وأعطت منظمة التحرير في الوقت نفسه عناية خاصة للمؤسسات الثقافية في الأراضي المحتلة عام 1967، فازدهر الإنتاج الأدبي، الفن التشكيلي، المسرح، الغناء، الرقص الشعبي، دراسات الحضارة والتراث الشعبي، وظهرت الصحافة اليومية والأسبوعية، ،المجلات الثقافية ودور النشر. كما ظهرت الجامعات والمعاهد العليا.

xxx

لقد ناضل الشعب الفلسطيني من أجل تقرير مصيره والحصول على الإستقلال وممارسة سيادته فوق ترابه الوطني. ولم يتوقف هذا النضال منذ ما يزيد على سبعين عاماً.

وقد أكد القانون الدولي المعاصر ممثلا في ميثاق الأمم المتحدة على حق الشعوب في تقرير مصيرها.

وإن تقرير المصير يفضي حتما إلى الإستقلال وإلى إقامة الدولة.

إن حق تقرير المصير كمبدإ في القانون الدولي المعاصر، له صفة الحق وصفة الإلزام، لم يعد يعني فقط الإستقلال السياسي، وإنما أصبح يعني فضلا عن ذلك الإستقلال الإقتصادي والإجتماعي والثقافي (5).



وعلى ذلك، فإن النضال من أجل التحرر الثقافي هو جزء من النضال العام للتحرر السياسي والإستقلال الوطني.

وفي الوقت نفسه فإن الإستقلال السياسي في المستقبل لا يمكن أن يكتمل إلا باستكمال التحرر على الصعيد الثقافي، ومقاومة الغزو الثقافي الصهيوني والأمبريالي، والتخلص من آثار الإحتلال وقوانينه الجائرة، فسلطات الإحتلال تطبق مجموعة من القوانين الإستثنائية على الثقافة والمثقفين والمؤسسات الثقافية في الأراضي المحتلة منذ عام 1967 كما سبق لها أن طبقت القوانين ذاتها على فلسطينيي الاراضي المحتلة منذ عام 1948.

هناك بعض القوانين المأخوذة عن قوانين الطوارئ التي سنتها سلطات الإنتداب البريطانية على فلسطين عام 1945 وهي قوانين جائرة ***وتأخذ المؤسسة العسكرية الصهيونية من هذه القوانين أشدها وأغلظها.***

وهناك قوانين منحدرة من العهد التركي، كما أن أوامر وقرارات الحاكم العسكري يصبح لها صفة القانون، ومجموع هذه القوانين يكبل المثقف والمبدع، ويضع المؤسسات الثقافية تحت رحمة الرقيب العسكري.

وهناك شواهد عديدة ويومية تفضح ممارسات سلطات الإحتلال القمعية على الصحافة ودور النشر، ومعارض الفن التشكيلي، والعروض المسرحية، والأغاني، والنشاطات المتعلقة بالفولكلور... إلخ.

إن النضال من أجل التحرر الثقافي وكنس القوانين الجائرة، ورسم سياسة ثقافية وطنية يسهم في الجهود الوطنية الشاملة الساعية إلى حصول الشعب الفلسطيني على حقوقه الوطنية الثابتة غير القابلة للتصرف وعلى رأسها حقه في العودة وتقرير المصير، وتمكينه من ممارسة سيادته على ترابه الوطني، وتحويل إعلان قيام الدولة إلى واقع عملي.

لقد جاء إعلان قيام دولة فلسطين في الخامس عشر من نوفمبر 1988 في الدورة التاسعة عشرة للمجلس الوطني الفلسطيني الذي عُقد في الجزائر تتويجا لنضال الشعب الفلسطيني، واستجابة لأهداف الإنتفاضة الوطنية الكبرى في الأراضي المحتلة والتي فجرت كل الطاقات النضالية والإبداعية، واستجابة لطموحات ونضالات المثقفين الثوريين الذين انخرطوا في صفوف الثورة.

وإن تشديد النضال على الجبهة الثقافية يتطلب أعلى أشكال الإستعداد من أجل أداء ثقافي أفضل.



ومن الجدير ذكره أنه سبق لأعدائنا أن استغلوا الدور الخطير الذي يمكن أن تلعبه الثقافة، فوظفوها لخدمة أهدافهم السياسية، وقد ذكر غسان كنفاني في كتابه *في الأدب الصهيوني* أن الصهيونية الثقافية هي التي استولدت الصهيونية السياسية، و إن الأدب الصهيوني ضبط إيقاع خطواته مع إيقاع خطوات السياسة الصهيونية. بل إن مؤسس الحركة الصهيونية وداعيتها هرتزل حاول أن يسهل وصول أفكاره إلى اليهود في العالم عن طريق رواية كتبها بعنوان **الأرض الجديدة.**

ومازالت المؤسسة الصهيونية تحاول أن تروج لظاهرة ما يسمى بـالأدب الصهيوني على الصعيد العالمي.

ووصل النفوذ الصهيوني للحصول على مكاسب سياسية عن طريق العمل الدعائي الثقافي إلى لجنة جائزة *نوبل* للآداب.

ومهما يكن من امر، فإن منظمة التحرير الفلسطينية التي تعمل على تحويل قرار قيام دولة فلسطين إلى واقع مطالبة بان تعطي عناية أكبر للجانب الثقافي في نشاطاتها، من خلال رسم سياسة ثقافية، ومن خلال تخطيط شامل للثقافة الفلسطينية التي هي جزء لا يتجزأ من الثقافة العربية، غير أنها تتمتع بخصوصية نابعة من خصوصية القضية الفلسطينية لذا يجب ان ناخذ هذه الخصوصية بعين الإعتبار ونحن نرسم سياسة وتخطيطاً ثقافيا ونحن نبحث عن افضل صيغة لاداء ثقافي متميز يساهم في دعم الإنتفاضة ومساندتها، ويساهم في التعجيل في حصول الشعب الفلسطيني على قوقه الوطنية الثابتة بما فيها قيام دولته المستقلة وعليه، فإنني اقدم الأفكار والإقتراحات التالية في سبيل الدعوة لرسم سياسة ثقافية لدولة فلسطين، ومن أجل التخطيط الشامل لهذه الثقافة.

1- القيام بعملية استقراء لتاريخ الثقافة الفلسطينية في النصف الأول من هذا القرن، اي المرحلة التي سبقت نكبة 1948 والتي شهدت تشكل نسيج ثقافة وطنية ناضجة، والقيام باحياء الكتب الفلسطينية الهامة التي صدرت في تلك الأيام، والمهددة بالضياع والإنقراض، وذلك عن طريق إعادة طباعتها ونشرها وتعميمها.

إننا ونحن نفكر برسم سياسة ثقافية لدولة فلسطين يجب ان نواصل من حيث وصلت التجربة، وعلينا ألا نسقط جهود الكتاب والمفكرين الروّاد.

2- إستلهام روح وثيقة الإستقلال، والتاكيد على ديمقراطية الثقافة الفلسطينية، وعلى حرية الرأي والحوار، وحرية التعبير.(6)

3- إعطاء الأولويات في المشاريع الثقافية لصالح الإنتفاضة الوطنية الكبرى في فلسطين المحتلة، والقيام بنشاط ثقافي عالمي لمساندة ودعم الإنتفاضة. وفي هذا الصدد يمكن إقتراح ما يلي :

أ- دعم إنتاج ثقافي في مجال السينما والإنتاج التلفزيوني.

ب- دعم نشاطات في مجال الفن التشكيلي.

ح- دعم نشاطات فنية متنوعة : مسرح، رقص شعبي، غناء

د- دعم نشاطات ومبادرات من كتاب العالم ومثقفيه وفنانيه لإصدار بيانات تضامنية والقيام بحملة توقيعات عالمية لشجب سياسة القبضة الحديدية وتشكيل لجان عالمية للمساندة.

و- إرسال وفود من مثقفي العالم للاطلاع وتقصي الحقائق في الاراضي المحتلة، ونشر شهاداتهم على الراي العام العالمي بمختلف اللغات الحية.

- تشجيع ودعم الإنتاج الأدبي والفني الذي يتخذ من الإنتفاضة مادة وموضوعا، شريطة أن يتوفر في هذا الإنتاج المستوى الفني العالي.

4- دعم اكبر للمؤسسات الثقافية في الأراضي المحتلة، وتشجيع تشكيل مجلس اعلى للشؤون الثقافية في الداخل من ممثلي الإتحادات الإبداعية، والمراكز والنوادي والجمعيات الثقافية، وممثلي مراكز البحث والدراسات في الجامعات، وفي المؤسسات الخاصة، ومن كبار المثقفين والكفاءات المتخصصة.

5-تاكيد وحدة الثقافة الوطنية الفلسطينية المجسدة لوحدة الشعب الفلسطيني في الداخل والخارج، ومساندة الإنتاج الثقافي الفلسطيني في كل المواقع التي يعيش بها الشعب الفلسطيني، وإقامة جسور تواصل بين المثقفين الفلسطينيين في كل مكان وذلك من خلال خطط عملية منتجة.

6- دعوة الكتاب والأدباء والفنانين العرب إلى تشكيل جبهة مساندة للانتفاضة في الأراضي المحتلة، وذلك من أجل إعادة الاعتبار لدور المثقف العربي الذي تراجع وانحسر في السنوات الأخيرة، ومن أجل إنهاء هذا الإغتراب الذي يعيشه المثقف بعيدا عن مجتمعه وقضاياه القومية.

إن دعوة منظمة التحرير الفلسطينية المثقفين العرب للإنخراط في عمل جاد من أجل الإنتفاضة سيساهم في إزالة المعوقات من طريق المثقف العربي، ويفتح الباب واسعا أمام حلمه في التعبير

7- تاسيس دار نشر متخصصة بترجمة ونشر الأدب الفلسطيني إلى اللغات الحية، وتوفير سبل توزيع وتعميم ما تطبعه على اوسع نطاق ممكن *(قال لي صديق ألماني ذات يوم إن رواية من روايات غسان كنفاني ترجمت إلى الألمانية جعلته يفهم القضية الفلسطينية اكثر مما فعلت مئات النشرات الدعائية المباشرة).*

8- التوسع بإقامة معارض وندوات وأسابيع ثقافية في المواقع المؤثرة التي تصنع الراي العام العالمي.

9- إصدار كتب وقواميس ومجلدات عن المقدسات والآثار والمتاحف الفلسطينية.

10- تشكيل المجلس الأعلى للفنون والآداب الذي يتولّى الإشراف على نشاطات المؤسسات الثقافية وإيجاد التنسيق والتكامل فيما بينها، وإيجاد السبل لتنشيط الإبداع الفردي، ورفع مستوى أداء العمل الجماعي.

11- العمل على بناء، وتكوين الإطار الفني الذي يعمل في المجالات الثقافية، وتوفير دورات تخصصية لرفع مستوى الأطر الثقافية.

12- إعادة الحياة لمراكز البحوث والدراسات والتخطيط ودمج المراكز ذات المهمات المتشابهة وتشجيع البحث العلمي، ودراسة إمكانية دمج مراكز البحوث في مركز واحد متطور وتحويله إلى مركز للدراسات الإستراتيجية.

13- الإهتمام بالتوثيق، وذلك على أساس علمي، ووفق احدث الطرق والأساليب، وعمل ارشيف لوثائق الثورة يكون في المستقبل مرجعا للمؤرخ والباحث، ودراسة إمكانية تاسيس بنك معلومات فلسطيني عالمي.

14- تشكيل لجنة من المتخصصين لوضع تشريعات قانونية للصحافة، والثقافة والمؤسسات الثقافية لدولة فلسطين، وإصدارها عن الهيئات التشريعية لمنظمة التحرير وتبنيها من قبل القيادة الموحدة للإنتفاضة، لتكون البديل الواقعي لقوانين الطوارئ في الأرض المحتلة.



15- تشجيع الناشرين ودور النشر الفلسطينية على إقامة رابطة لهم للتنسيق والتكامل والتخطيط المشترك ومساهمة الفعاليات الثقافية الشعبية في التخطيط الشامل للثقافة.

16- دراسة إمكانية تاسيس *المكتبة الوطنية الفلسطينية* في داخل الوطن المحتل، وإذا تعذر ذلك، تُدرس إمكانية تاسيسها في مقر مؤقت في الخارج.

إن وجود مكتبة *وطنية عامة* لدولة فلسطين يعكس الجانب الحضاري من كفاحنا، ويبرز معلما ثقافيا هاما من معالم ثقافة دولة فلسطين.

17- الإهتمام بثقافة الطفل وشؤونه، خاصة وإن الجيل الفلسطيني الجديد بدأ ياخذ دوره ومسؤولياته المبكرة، وبرز دوره في الإنتفاضة، ويتعين علينا أن نحرص على توازن الطفل الفلسطيني النفسي بتوفير المادة الثقافية التي تناسبه وتنمّي مهاراته ومواهبه وتستجيب لحاجته.

18- تنشيط الإتصال الثقافي من قبل دوائر ومؤسسات منظمة التحرير الفلسطينية مع الجهات الثقافة الرسمية والشعبية المماثلة، وعقد اتفاقيات تعاون ثقافي مع تلك الجهات، والحرص على تنفيذها، والتزام منظمة التحرير بالإتفاقيات الثقافية العالمية التي تنظم شؤون المؤلف والكتاب مثل حماية الملكية الثقافية، وحماية حقوق المؤلف، وتيسير سبل انتقال الكتاب.

19- إلتزام دولة فلسطين بتنفيذ التزاماتها تجاه العقد العالمي للتنمية الثقافية الذي اقرته اليونسكو ليكون العقد الاخير من هذا القرن عقد الثقافة في العالم أجمع.

إن تجربة الشعب العربي الفلسطيني الكفاحية بكل ما فيها من خلق وإبداع قد برزت في ذروة تجلياتها من خلال الإنتفاضة الوطنية الكبرى التي تقترب من عبور العام الثالث لاندلاعها.

ولم تات هذه الإنتفاضة من الفراغ، فقد سبقتها تطورات ومقدمات سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية، فالإنتفاضة بهذا المعنى ليست فعلا خارجيا، أي حركة إلقاء حجارة واشعال إطارات وامتناع عن دفع الضرائب، وعمليات عصيان مدني فحسب، وإنما هي نسيج داخلي، بنية متكاملة تضافر فيها الوعي مع التطور، عبرت عن المخاض وعن الولادة الشعبية للمرحلة الجديدة، جاءت تعبيرا عن هدف الإستقلال فأوجدت سياجها الإقتصادي، عبرت عن عدم استطاعة الأمر الواقع لَجْم *اندفاعة الذاتية الثقافية*. إنها تعبير عن ذروة التطور في المجتمع الفلسطيني.

إنها تاكيد على نضج الظروف الذاتية والموضوعية للحصول على الإستقلال الوطني وبناء الدولة.

إن بنية تنظيمية واقتصادية واجتماعية وثقافية وتعليمية لدولة فلسطين قد أصبحت قائمة في الأرض المحتلة، وعندما تتاح للشعب الفلسطيني ممارسة سيادته فوق ترابه الوطني، فإن طاقات هائلة وعظيمة له في مواقع الشتات وفي المنافي ستضاف إلى هذا الرصيد، فالطاقات والكفاءات الفلسطينية شاركت في سنوات الإغتراب بفعالية في بناء المجتمع وتطوره في العديد من الاقطار العربية، وكذلك في العديد من دول العالم، وخاصة في مهاجر أوروبا والولايات المتحدة وأمريكا اللاتينية.

إن عودة هذه الكفاءات المسلحة بالخبرة والتجربة، والتعطش للمساهمة في عملية إعادة

بناء الدولة الفلسطينية سوف يشكل إضافة نوعية لتجربة الشعب في الأرض المحتلة.

ولا بد من التأكيد على أن المثقفين والمتعلمين والمبدعين من أدباء وفنانين، والأساتذة وأصحاب الخبرات في مجالات الثقافة سوف يُسهمون بشكل خلّاق في بناء فلسطين الجديدة... فلسطين العربية الديمقراطية.

## هـــوامـــش:

1- الكتاب العربي الفلسطيني صدر في القدس عن لجنة الثقافة العربية في فلسطين عام 1946، وأعاد طبعه الإتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين في بيروت عام 1981.

2- د.عبد الرحمن ياغي-حياة الأدب الفلسطيني الحديث- دار الآفاق الجديدة -بيروت- الطبعة الثانية 1981.

3- قام الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين بإعادة طباعة كتاب روحي الخالدي المذكور في دمشق عام 1985.

4- المؤتمر الوطني الفلسطيني الخامس -عقد في نابلس عام 1922 وفيه وضع أول ميثاق وطني فلسطيني - د.عبد الوهاب الكيالي. -تاريخ فلسطين الحديث- المؤسسة العربية للدراسات. الطبعة الثانية 1973- صفحة 201

5- د.عمر اسماعيل عبد الله- تقرير المصير السياسي للشعوب -المؤسسة الوطنية للكتاب - الجزائر 1986

جاء في نص الاعلان الخاص بمنح الإستقلال للاقطار والشعوب المستعمرة الذي وافقت عليه الجمعية العامة للأمم المتحدة، يوم 14 ديسمبر 1960 في الفقرة الثانية ما يلي : لجميع الشعوب الحق في تقرير مصيرها، ولها بمقتضى هذا الحق أن تحدد بحرية مركزها السياسي، وأن تسعى بحرية إلى تحقيق انمائها الإقتصادي والإجتماعي والثقافي.

6- جاء في وثيقة إعلان الإستقلال إن دولة فلسطين هي للفلسطينيين أينما كانوا، فيها يطورون هويتهم الوطنية والثقافية، ويتمتعون بالمساواة الكاملة في الحقوق، وتصان فيها معتقداتهم الدينية والسياسية وكرامتهم الإنسانية في ظل نظام ديمقراطي برلماني يقوم على أساس حرية الرأي...الخ

يحي يخلف 1989

# قصيدة جان سيناك الأخيرة






لم ينزو كي يكتب
فقصيدته أحست بالخطر
وتركت له الباب مفتوحا
لا قصيدة بلا مخاطر
كانت لحيته تمسِّد عانة
الصفحة الشفافة
فيما ترتِّل شفتاه
سورة الغُفْران
بدءاً رَسَمَ شمسا
رسم دوائر تلميذ ساذجة
تزينها أشعة هوجاء
كان الليل يضج بالاغتصاب

ومدينة الرجال تشرب حتى الموت
ثم لا أدري هل بَرَى قلمَه
أو قطع أحد شرايينه
لكن أعتقد
أنه كتب بالأحمر
المقاطع التالية :
"تَغرَق الأصابع
المنحوتة من صمت
اختناقاتٌ أخرى تصعَد
من عنق القول المرِّ
كلُّ هذه الأشياءُ المتقيَّأةُ
في رحبَة النشيد

***

ليست الكلمات هي التي تغيب .
بل مشيئةُ القول
لكن
ما الفائدة ؟
ما الضرر ؟
وحدَه
الألمْ

***

القصيدة التي تأبى الولادةَ
لها أسبابُها

***

دعني
من التسول
على باب الصمت
دعني أدرْه
كنصٍ كبير

***

نحن الذين
هرِمنا
ليس العالم

***

لقد التهمتُ
أوهاميَ الصغرى
الواحد تلو الآخر
أما الكبرى
فسأحتفظ بها
كي تضيئ قبري كلآلئ

على الدوام

***

لماذا أشعر بالذنب
عندما تغمرني السعادة ؟

***

جميل أن البحر موجودٌ
أزرق- رمادي الخضرة، مُشْبَعًا بالنوارس
لا ندري أين يلعب هذا الزورقُ
في قعر الماء أم في طيات السحاب.
جميل أن هذا المدى البحريَّ
يشد لهاث الأرض
وهذا النسيم يتموّج بالشذى الفتاح
أية سعادة أن يعرف الإنسان نفسه
ويبتسم لقرينه البعيد
من غير مرايا

***

لا شيئ مما تعلّمته
أسعفَني
في فض بكارة عينيك
أيتها الشجرة الصاحبة نسْغًا أبديا

نُسْغا سيرويني
عندما تُطفِئ الرمالُ فمي
***

وُلدتُ
لأَعشَقَ
والحقد غريبٌ، لا أعرفه
***

الشعوب السعيدة
ليس لها شِعْر."
انغلق الباب
وبان على العتبة
ظل بلا رائحة
أما السكين فشقت
الشمسَ نصفين
قبل أن تغيب في
حُرمة النَّفَسْ
رفع جان سيناك رأسه
كأن ينظر في العيون
يصحك كعادته
وهو يقدِّم لأول عابرٍ

# المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية

مقرّها الرئيسي :
المنطقة الصناعية ص.ب رقم 75 -رغاية ، ولاية بومرداس

الوحدات التابعة للمؤسسة :

1- وحدة الطباعة
2- وحدة الأشغال المدنية و المستمرة
3- وحدة الصيانة للفنون المطبعية
4- وحدة التموين

لجميع هذه الوحدات ، هناك عنوان واحد :
ص.ب رقم 75 ، المنطقة الصناعية ، رغاية ولاية بومرداس .
الهاتف : 80 62 46 / 48
80 88 54 / 56
80 07 90 / 92
تلكس : 68160 CGRL / DZ



5 - وحدة معالجة النص و الصورة
26 شارع أحمد زبانة الجزائر العاصمة

6 - مديرية النشر
28 ، شارع أحمد زبانة الجزائر العاصمة

*نقطتا البيع*

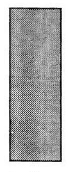
أ- 21 ، شارع خليفة بوخالفة - الجزائر العاصمة
ب - المركز التجاري - سيدي فرج



# الخطاب المغاربي المزدوج
## (إقترابات من ظاهرة الكتابة الأدبية باللغة الفرنسية)

الجزائر نموذجا

واسيني الأعرج



سؤال الكتابة باللغة الفرنسية ليس جديدا على المشهد الثقافي المغاربي. فهو من أهم الظواهر التي سيطرت منذ سنوات متعددة على الدائرة الثقافية المغاربية وسبغتها بميزات وخصوصيات ربما لا يمكن العثور على ما يشابهها عالميا بسهولة. فإذا كانت تتدرج من شكلها البسيط في تونس، فالمغرب، فهي تتعقد أكثر عندما نصل إلى الجزائر. ويبدو سؤال الكتابة في مظهره الخارجي، غير بريء. وربما غير مفيد؟! خصوصا بالنسبة لظاهرة أستطاعت بالرغم من كل شيء. أن تحقق نوعا من الثبات والإستقرار وخلقت مجالات قراءتها الواسعة. فهي مع الاشكالات الهامشية أو الجوهرية التي تطرحها لا تقع خارج السؤال المغاربي الذي قد يعيدها إلى البداية، أي إلى النقاشات القديمة التي لم تحسم على الإطلاق.

والغريب في هذه الظاهرة ذات الاشكال الثقافي (والسياسي) لا تُستنهض وتطفو على السطح إلا في لحظات التحول الطارئة والمحركة للمجتمع. أي عندما يقف المثقف أمام الأسئلة المحيرة والمستعصية التي لا تفضي بإجاباتها بسهولة مطلقة. أو عندما يقف المجتمع أمام مآزق تاريخية متعددة، وتصبح المرجعيات التي تلصق بها التهمة ، جاهزة (لا يهم إذا كانت التهمة صحيحة أو مزيفة).

1- المأزق الأول : يرتبط بفترة المقاومة الإستعمارية. الشكل الذي طرحت به هذه الظاهرة كان أقل حدة مما تطرح به الآن. فالموقف الوطني من التحولات المجمعية الإستعمارية العميقة، كان

كافيا، ولم تصبح اللغة، كلغة، مقياسا للحكم، وإنما محمولها السياسي هو الأساس.

2- المأزق الثاني، صاحبَ فترة تحقيق الإستقلال، والوقوف على عتبة الأسئلة المحيرة التي لها صلة بالمجتمع - الحلم الذي يجب أن يتحقق. واستثير الحل السابق من جديد، ليصبح متكئا آخر من أجل زحزحة الإشكال وحل المأزق. وعلق السؤال على تخوم أن كل ذلك يشكل تركة إستعمارية، ستؤول إلى الزوال مع الزمن. لكن هذا كله لم يمنع الأنتليجنسيا المعربة على العموم من استحضار الإختزالية والغاء الكتابات المفرنسة بدون تأسيس نقدي لهذه العملية.

3- المأزق الثالث : في السبعينات مع احتدام الصراع والبحث عن طريق جديد للمجتمع المغاربي العادل. اتسم الموقف بمظهرين متناقضين، إما الإلغاء والإختزال وإما رؤية الظاهرة من الموقع المنفعي utilitaire ما دامت الكتابات وطنية، فهي جزء من هذا التراث في عموميته. وأعادنا هذا التصور على نزاهته (2) إلى بداية السؤال الوطني.

4- المأزق الرابع، هو المأزق الراهن. الكتابة باللغة الفرنسية لم تعد ترفا ولكنها أصبحت حقيقة، تتكئ على تراثها وتاريخها وضوابطها وربما حتى استقلاليتها الفنية. ومقروئيتها المتميزة، والسؤال النقدي لم يتحدد ولم يحدد جوهر إشكاليته، حيث كانت العودة من جديد إلى الإختزالية التي تقارب الظلامية في الكثير من مواصفاتها في ظل غياب النشاط الإجتماعي الفاعل. حتى على صعيد الرؤية السلطوية الرسمية، أو أحزاب المعارضة لم تبلور جديدا، ولم تضع سؤالا جديدا للمسألة من أجل حل استراتيجي للظاهرة اللغوية في الكتابة والقراءة. فقد ظلت الرؤية السياسية الوطنية هي المسيطرة، بل كثيرا ما تحولت إلى ديماغوجية مجانية، لا علاقة لها مطلقا بمسألة الإسهام في بلورة فهم ثقافي جديد. حتى المثقف عموما (إلا في حالات شاذة) لم يخرج عن هذه الدائرة الضيقة كلما شعر بالموقف يتأزم ويواجه مأزقية غير محدودة، حاول أن يحل الإشكال من موقع ردّ الفعل الذي يختزل كل شيء في طريقه، بعيدا عن الحوار. بينما كان على السؤال النقدي المغيَّب بوعي وبدون وعي، أن يأخذ كل هذه الحيثيات بعين الإعتبار ويضعها وفق تصور جدي وعلمي، مثار مساءلات تدمج في سيرورتها العصر وطبيعة الإشكالية المتجددة، وتمد بعض التصورات من أجل حلول استراتيجية، وليس الحلول الآنية النفعية التي تشكل هاجس السياسي وليس المثقف.

وإذا كانت الحركات الدينية وجدت تعبيرها في الشكل الأكثر إنحطاطا للغة والفكر، رافضة كل شيء في طريقها بدون تحليل أو تمحيص، واضعة معيار اللغة، كمعيار للرفض، أو القبول الإستلابي، فالصورة العكسية صحيحة نسبيا كذلك. فقد حاولت التيارات الليبرالية الواضحة (الناشئة) أو تلك التي نبتت داخل رحم السلطنة، حاولت أن تجد تعبيرها الأدبي في الكثير من الإنجازات بحثا عن نموذجية فرانكفونية تقارب في مواضعاتها الشكلية النموذجية الغربية (مركب رياض الفتح الثقافي + مجلة كثبان كرياسيون- إبداع) -Dunes creation + ثقافات

-Cultures-التي أعتمدت على البهرج الشكلي+ المهراجانات الثقافية التي تحولت إلى شكل من أشكال الفولكلور السلبي، يغلب عليها الطابع السياحي المبتذل سقطت في النزوع الشكلي ولم تساهم مطلقا حتى في خلق تصور جديد للمسألة الثقافية، ولهذا كانت العودة إلى الحلول الوطنية القديمة جزءا من تصورها العام. نجد معظم الكتاب باللغة الفرنسية بعيدين عن هذه الدائرة المغلقةالتي لا تستجيب لهمومهم لأنها أكثر من ذلك، وظلوا بعيدين كذلك عن دائرة التيار السلفي لأنه يحكم على اللغة قبل أن يحكم على هوية الكتابة. وداخل هذه الدائرة الضيقة، نجد أن كل النقاشات التي نشأت كانت تصوراتها محكومة بفعل هذا الضيق. فلم تستطع الخروج بشيء جديد ولهذا نجد في المحصلة العودة دائما إلى التصورات القديمة التي تلغي أكثر من أن تناقش **المجاهد الأسبوعية واليومية، الشعب، المساء**. وكثيرا ما تحولت الجرائد العربية إلى منبر ضعيف جدا لتأكيد الرفض المطلق للكتابة باللغة الفرنسية، وظلت الجرائد الفرنسية آفاق، **المجاهد ، المسار المغربي، الجزائر الأحداث** في دائرة رد الفعل والدفاع. وبقيت نخبة لها تصورها الخاص في هذه المسألة(بالعربية أو الفرنسية) بعيدة عن هذه المعركة. لأن أدوات النقاش لم تكن سليمة. طرحت مسألة الحوار المزدوج، لكن هذا الحوار ظل مغيّبا، في ظل انتكاسة كل المجلات، أو في ظل ضعفها واعتمادها على المستهلك واليومي.

من هنا كانت الحلول المفترضة دائماً تكتسي طابعا سياسيا وليس ثقافيا. ولم تطرح القضية في سياق التحليل والمساءلة. ولهذا كذلك انحصر النقاش داخل دوائر لا تسمح برؤية المتعدد والمتنوع، وتجانب الحوار. فإما أنه انحصر في :

أولا : المسلمات الجاهزة

ثانيا : أو في الأفكار المسبقة في الحكم التي تلغي كل إمكانية للتحليل.

ثالثا : أو في جهل كبير لطبيعة المشهد الثقافي. ويظل الحكم نصفيا.( إما الأدب الجزائري المكتوب باللغة العربية بالنسبة للمعربين، أو باللغة الفرنسية بالنسبة للمفرنسين) وهذا اشكال نقدي آخر. لم تجانبه حتى الدراسات الأكاديمية إلاّ قليلا.

تنطلق هذه الأحكام من نظرة إلغائية أخرى لا تجد مشروعيتها إلا في الجهل الكبير لطبيعة الميكانيزم الثقافي وحركته. فاستندت على الجاهز غير الممحص:

1 - لغة عربية متخلفة ومتعجرفة ليس بإمكانها أن تنتج إبداعا متميزا (المفرنسون السلفيون).

2 - لغة فرنسية تبعية للإستعمار الثقافي الأوروبي عموما، والفرنسي بشكل خاص (المعربون السلفيون).

كل هذا يوحي جدلا أن هناك عناصر كثيرة في هذا الوضع ما تزال تحتاج إلى نقاش مستفيض لحسمها، وأن ما سمي مسلمات، ليس كذلك أبدا. البحث عن السؤال الذي يسائل ولا يميل إلى الإختزال، صار ضرورة ملحة، وإلا سنظل نعيد إنتاج الرؤى السابقة بمزيد من التخلف والجاهزية

والإلغائية. هناك أسئلة حادة، ومعقدة، أجابت عنها السياسة في عموميتها، ولكن النقد تحاشاها متكئا على السياسي.

**ما مبرر الكتابة باللغة الفرنسية بعد أكثر من عقدين من الإستقلال؟! في مجتمعات لها خصوصيات محلية تختلف في كثير من المواصفات عن المجتمع الغربي. ؟!**

**عبْر أكثر من نصف قرن، هل تجدد السؤال ، سؤال الكتابة، أم أن نفس التصور الذي طرحته أنتلجنسية الثلاثينات والأربعينات ما يزال يعاد إنتاجه؟؟**

**كيف يتم ترتيع وربط أجزاء البنية الثقافية الواحدة الممزقة بين تعبيرين مختلفين حضارة وتكوينا؟!**

**تُطرح على النقد المعاصر في معناه العام، والمقارن في معناه الخاص مشكلة اللغة، واستبعاد إمكانية الحيادية فيها؟! ما هي الإجابات التي بلورها النقد المغاربي خصوصا والعربي عموما من أجل الوصول إلى لمس جدي للظاهرة؟**

**هناك نمطان من الثقافة** ( بغض النظر عن التناقض والتضاد الناشيء **داخل كل واحدة** ) **ينموان باستمرار في غرابة كبيرة.** هل إمكانيات **الحوار ممكنة؟؟ ما هي الإمكانات والشروط التي يوفرها الإشتغال النقدي** في مثل هذه الأمور؟ كيف يمكن استحضار الإمكانية الغائبة، **لا بشكلها النفعي الآني، ولكن** كهاجس ثقافي عليه أن ينمّي حلوله داخل **المجهود الثقافي العام والخاص، وداخل الجدل السياسي،** وعلى فعاليات الراهن، أن تنجز مشروعها في هذا الإطار وتصورها المتغير، **خصوصا أننا نعيش داخل إطار** متناقض يحلم أكثر مما يفعل. وكل ثقافة فيه تتحاور **داخل مجالاتها الخاصة.**

1 - الأول (المجال المفرنس) يحاور المجال الغربي وإن ارتبط بموضوعات وطنية عامة.

2- الثاني (المجال المعرب) يحاور المجال الغربي. الشرقي بالمعنى الحضاري. وإن إستند في الكثير من محاوراته على أدوات نقدية غربية. الأول يبحث عن جدواه داخل مقروئيته الخاصة، وداخل محاولة لمس القارئ العربي من خلال الترجمة، ويزحف الثاني باتجاه فرض ذاته من خلال كسب مشروعيته من خلال اللغة، ومن خلال إمكانات الترجمة. وكلها قضايا حادة وأسئلتها معقدة. لا تسهل مطلقا مهمة النقد ولكنها تزيدها تشابكا، لأنها في الكثير من الأحيان تضع الإشكاليات خارج جوهر المسألة وتقترب أكثر باتجاه تحويل الظاهرة بكاملها إلى مسألة شكلية أو تسقط في التبسيطية بإلغائها لسؤال المناقشة ذاته، وترك المسألة تحسم أولا على الصعيد الإجتماعي العام. مع أن المسألة ليست بهذه البساطة. عندما يقترب الباحث أكثر من البنيتين، يسجل العديد من الملاحظات ربما كانت حتى الآن مصدرا مهما تخرج منه الأسئلة.

الانتلجنسيا لم تنشئ حوارا غنيا بإمكانه إعطاء فهم متميز للتشكيل المتنوع للبنية الثقافية المحلية بكل خصوصياتها. وسقطت هي بدورها في المأزق العام للأفكار المسبقة والمحيط السياسي المسيطر الذي من مصلحته أن يخلق وينمي العداوة بين أدبين يكاد يكون مصيرهما واحدا، ويميع الإشكاليات المطروحة ويدخلها في حمأة صراع شكلي لا قيمة ثقافية له. ولهذا فهذا البحث لا يهتم كثيرا بالتيار الفرانكوفوني بالمعنى الإستعماري، فموقفه واضح، والموقف منه كذلك واضح، ولا يهتم كذلك بالتيار المعرب الذي يضاهي الظلامية في كل ممارساتها لأنه بدوره واضح، والموقف منه هو الموقف من أسسه المرجعية التي يستند عليها والتي تحول اللغة إلى دين، والدين إلى لغة. فالجدل أساسا كما ذكرنا في بداية هذا الحديث منصب على الفعاليات الثقافية الوطنية التي اضطرتها ظروف عامة وخاصة لاستعارة أداة التعبير الفرنسية، وإثراء السؤال النقدي حول موقعها الثقافي من داخل الثقافة وليس الإستهلاكية السياسية الجاهزة.

والمشكلة أن الهوة تزداد عمقا في غياب حوار نقدي فاعل ومتفاعل، بإمكانه كسر حدود البنيتين الثقافيتين اعتمادا على الخصوصية والتمايز والإشتراك. هناك إنتاج للأسئلة القديمة فقط. الإنتلجانسيا المعربة لم تبلور فهما جديدا، خارج الفهم الذي قدمته في الثلاثينات والأربعينات والخمسينات (الحركات الإصلاحية السلفية وغيرها). ظهور نوع من الحوار، ولكنه كان لتأكيد صلاحية التيار السلفي. والمسألة تشتمل على وضوح مسبق. فالمعيار، هو المعيار الوطني. إقتراب هذا الأدب (المفرنس) أو ابتعاده عن المسألة الوطنية التحررية. وظل هذا التصور سائدا حتى في فترة ما بعد الإستقلال، بحيث بدل أن تتحرك الأنتلجنسيا المعربة باتجاه نقاش جديد، احتمت وراء اللغة العربية، بوصفها تملك الشرعية اللغوية أكثر من غيرها، لأنها ترتبط بدائرة ثقافية حضارية عربية إسلامية تملك بدورها مشروعيتها. وبدل أن ينمّي ويعمق السؤال المعرفي، حصرت الأنتلجنسيا المفرنسة مشروعيتها في الوطنية، والمقروئية والقيمة الإبداعية لمنتجاتها الأدبية التي تقترب في الكثير من نماذجها من العالمية، (بغض النظر عن الدائرة الإعلامية وطبيعتها التي أوكلت لها مهمة الترويج لأدبها).

من هنا يتضح جليا أن سؤال الخطاب المزدوج ليس سؤالا شكليا، نطرحه، يسحب وراءه العديد من التفرعات التي يمكن أن تشكل بدورها مجالات واسعة للجدل الثقافي، التي يتوجب على النقد أن يقترب منها أكثر، وبجدية أكثر فاعلية. في الكثير من اللحظات المأزقية، تحاشى النقد الدخول في جدليتها وجدالها، أو أنه مسها بتسطيحها، مثلا.

أ- طبيعة اللغة التي تستنهض من خلالها الوطنية ؟! ما معنى الوطنية داخل لغة غير وطنية؟! ويمكن أن تجسد أعمال العديد من الكتاب مجالا لبحث هذه الإشكالية : **محمد ديب، إدريس الشرايبي. مولود معمري، كاتب ياسين**، وغيرهم.... المسألة حسمت داخل التصور العام المستهلك

الذي لا يلامس أدبية النص، ولكنه يلامس محيطه ومؤداه السياسي. وهنا كذلك لم يحدد النقد سؤاله المعرفي الذي يرى هذه الظاهرة في أفقها الآتي والاستراتيجي.

2- ظاهرة التوقف النهائي عن الكتابة باللغة الفرنسية والإصرار على هذا الموقف حتى الموت. **مالك حداد** يحدد ويؤطر هذه النموذجية. فقد حدد موقفه من اللغة الفرنسية. كان حالة فردية بالمعنى الإنساني، وحالة نقدية تحتاج إلى اقترابات متميزة وجديدة.(إنسداد أفق الكتابة على الصعيد الداخلي الذاتي. ولهذا كان الحل ذاتيا ولم يعمم، وليس مطالبا بالتعميم، بالضرورة). هذه الظاهرة التي لا تلامس المسألة اللغوية ضمن حياد وهمي، لم تبلور حولها مفاهيم نقدية جديدة بإمكانها إستيعاب مسألة الكتابة وإخفاقاتها، ولم تنتج المفاهيم النظرية التي تعيد النظر في النقاش الدائر حول هذه الظاهرة.

3- الإنتقال إلى الكتابة من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية بشكل في ذاته، محاولة لتجاوز قصور الراهن وقساوة المعطى التاريخي اللغوي الذي يثير في حد ذاته أسئلة كثيرة. **رشيد بوجدرة** مثلا. كتب نصوصا مهمة باللغة الفرنسية ثم انتقل إلى مسألة النص الروائي العربي، محققا قفزة لا في الميدان الإبداعي فقط، ولكن على المستوى النقدي. إذ وضع النقد أمام مهمة جديدة، تعجز الأسئلة القديمة فيها على المحاورة وبلورة صيغ الأجوبة. مع بوجدرة، لم تعد الكتابة باللغة الفرنسية مسألة، بل كل شيء يحتاج إلى اختراق من الداخل. فهو حالة تجسد تغير الذهنية من الثبات المطلق، إلى حركية تسائل في طريقها الراهن بسلبياته والماضي بإخفاقاته. بوجدرة بهذه النقلة، يحتاج بدوره إلى أسلحة نقدية جديدة وتقربات من أجل فهمها ضمن السيرورة الثقافية المغاربية التي لا تسير بدون أن تخلف في طريقها العديد من الإنكسارات والعديد من الأسئلة المعلقة التي تنتظر من يجيب عنها. يجد انتحار **مالك حداد** بعضا من مبرراته (إنتحار الكتابة) لأنه يعني استحالة تغيير الحالة من أجل أن تتحول التصورات المختلفة باتجاه الطرق العديدة. وهذا شكل من أشكال المقاومة. لأن الكتابة باللغة الفرنسية ليست أمرا مغلقا ومنتهيا. وممارسة بوجدرة ومالك حداد وغيرهما تؤكد على ذلك بشكل واضح.

4- الإصرار على إمكانية الإبداعية داخل اللغة ذاتها، والعودة الهادئة إلى المقياس النقدي - السياسي القديم. لأن المهمة والإشكال النقدي هنا، لا يركز على المسألة اللغوية، مثار الأسئلة المتعددة، ولكنه يلامس المفهوم القديم للنقد، والسابق، أي تحديد المسافة بين الوطن والكتابة بقدر ما تتجاذب، فالأدب الفرنسي يملك مشروعية القبول، وبقدر ما تتنافر. تتبدد هذه المشروعية. والأسماء المبدعة المتغربة مغاربيا تؤكد على هذا التصور. **الطاهر بن جلون**، من المغرب، **عبد الوهاب مدب** من تونس. **ورشيد ميموني** من الجزائر. ثالوث يجسد حقيقة الواقع اللغوي الإبداعي المغاربي الحالي. وقول ميموني بأنه قريب في كتاباته من **الطاهر وطار** أو غيره لا يحل الاشكال أبدا ( كل العرب

العدد الأخير 1989)، بل يحاول أن يجد مشروعيته داخل اللغة العربية، وداخل الهموم الوطنية التي يمكن أن يحملها نص من النصوص الأدبية. والقول بأن اللغة العربية مصيرها تاريخي، قائم،والفرنسية زمنها محدود، لا يناهض الإشكال النقدي الجاهز، بل يؤكده، ولا يحل الإشكالية، ولا يجيب عنها في ظل السيطرة الإعلامية الغربية، والفرنسية على وجه الخصوص.

5- من وظائف النقد أن يجيب عن إشكالات وتعقيدات هذا الخطاب المزدوج داخل اللغة (العربية والفرنسية) وداخل التفكير الذي ينطلق من بيئة لها خصوصياتها، ليعبر عنها بلغة محملة برموز وإشارات مخالفة، لا تملك الخصوصية الحضارية التي يشي بها مضمون ومؤدى الكتابة الإبداعية. ربما تكون اللغة المستعملة عبر السنوات قد حققت تراكما لا بأس به، سمح لها بإفراغ اللغة من الكثير من محمولاتها الحضارية. لكن العلاقة بالمدلولات الأولى ما تزال قائمة ولا يمكن أن تنسحب بسهولة، لأن هناك عقلية مركزية ( أوروبية) تنتجها. فالنظرة الجاهزة، أو النظرة النقدية الأحادية أو الإنطباعية، لا تحل الإشكال أبدا. في ظل المفاهيم المرتبكة والإستناد إلى المرجعيات الثابتة، لا الانتلجسيا المعربة التي تحتمي بالمشروعية اللغوية والدينية ولاالإنتلجنسيا المفرنسة التي تحتمي بالمشروعية الحضارية والعصر، قادرتان على حل الاشكال، بدون إدماج أسئلتهما داخل السيرورة الثقافية التي تحاور المسألة اللغوية، لا من موقع التهم الجاهزة، ولكن من موقع ضرورة تحديد السؤال الذي يحتاج إلى إجابات. السؤال اللغوي داخل الضرورة الأدبية والاستعمالية له. الإشكال النقدي يجب أن يجد حلوله وتفسيراته، لأن اللغة، كميدان واسع للنقد، إذا كانت وسيلة للتعبير فقط (٢) فهي لا تقوم خارج منظومة من الرموز والدلالات وخارج المخيلة التي تنتجها وتبدعها. شهرزاد، ليلى صبار إنسانة شرقية بالمعنى الحضاري، لكن عندما نبحث عن جوهر تكوين هذه الشخصية، فهي لا تقع خارج مخيلة الكتابة المرتبة داخل مجموعة من القيم الغربية وبعض أحلام دائرة الحضارة العربية الإسلامية ويمكن أن تشكل المخيلة واللغة محورا للنقاش الدائر حول هذه المسألة، ربما استطاعت أن تؤسس بشكل عقلاني لجانب من الإجابات المفقودة حتى الآن.



إذا لم يحسمها النقد . قد تحسمها ولو بشكل مؤقت، التصورات الظلامية التي تميل نحو الإختزال أو الإلغائية المطلقة. من هنا تتأكد أهمية هذه الظاهرة الثقافية والنقدية مغاربيا. من هنا كذلك يجد هذا السؤال مشروعية في ظل ثقافية تمتاز بمواصفات عديدة.

أولا : إن النسبية الثقافية المكونة من هذا الخطاب المزدوج، تمزقا واتساعا، الحلول في الأفق التي تقدمها السياسات الراهنة (أحزاب وسلطات) غير مقنعة وغير إستراتيجية لأنها تتعامل مع الظاهرة في حدود مدلولاتها النفعية. فالنسبية الثقافية بدأت تخسر وحدتها التي كان من المفترض أن تؤسس على الحوار.

ثانيا : النقد في حاجة ماسة، والنقد المغاربي بشكل خاص، إلى وضع ضوابط وبلورة مفاهيم

جديدة وتصورات تغني السابق، وتقدم إجابات لهذه المسألة إنطلاقا من المخيلة، واللغة وطبيعة البنية الإجتماعية، وربما من غيرها. لأن المغرب العربي يشكل عمقا إستراتيجيا لأوروبا، على النقد أن يحدد هذه العلاقة و إلا مال باتجاه خسران شروطها، لتستفيد السياسة قبله، ويؤكد هذا التصور، الغياب المطلق للتربية النقدية، والاستفاد إلى تربية جاهزة تتعامل مع المعطى اللغوي الفرنسي، كحالة منتهية لا تقبل الجدل لدرجة التسليم بهذه النظرة الأحادية.

ثالثا : الغياب المطلق للحوار المزدوج والإتكاء على مقولات الماضي، بدون القدرة على وضعها في سياق العصر ومساءلتها بدون حوار، ستظل الظاهرة تعيش في عزلة، ويكون إسهامها في تطوير النظرة إلى الأدب محدوداً جدا. فالمهمة الأساسية، ضمن السياق الثقافي، موكولة للمسألات النقدية الجديدة، وعدم الاكتفاء بالحلول السابقة (القديمة نسبيا) لأنها لم تعد صالحة أو على الأقل لم تعد كافية في سياق التعقيد الذي شهده الفضاء الثقافي العام في علاقته مع الفضاء الغربي. هذه العلاقات التي لا تقبل بأنصاف الحلول، والحلول الوسطى ولكنها تبحث عن الجذرية ومسألة البديل ذاته داخل السؤال المغربي المتفتح، لا داخل المسلمات المنغلقة على ذاتها. وكثيرا ما أغلقت على الأوهام. من هنا تنطرح المهمة الصعبة أمام الانتليجنسيا المعربة المتنورة في البحث عن أشكال جديدة لقراءة متميزة، تتجاوز المستهلك اليومي، باتجاه أفق معرفي يأخذ الأمور في نسبيتها، ويضع كل شيء على حد السؤال والمساءلة، وتبتعد عن الإجابات الاختزالية المعروفة التي تستند دائما على السياسي -الوطني، لحل الاشكال الثقافي الأكثر تعقيدا واحتياجا إلى مناهج وتصورات جدية وجديدة.



والسؤال بعد كل هذا يظل معلقا، وربما يمكن للحوار المباشر داخل الخطاب المزدوج نفسه، وداخل هذا الأفق، أن يشكل أحد التصورات الممكنة لفهم هذه الظاهرة الأدبية والنقدية في الآن نفسه ومحاولة استيعابها بكثير من الحرية والتفتح باتجاه المستقبل.

الجزائر خريف 1989

## إحالات

MOSTEFA LACHREF
-ECRITS DIDACTIQUES. SUR LA CULTURE, L'HISTOIRE ET LA SOCI-
E.N.A.P. EDITION. ALGER 1988 ETE

الدكتور محمد مصايف :
-دراسات في النقد والأدب. الشركة الوطنية للنشر والتوزع. الجزائر العاصمة 1981

LEILA SEBBAR
.-LES CARNETS DE SHERAZADE. STOCK. PARIS 1985

ABDELWAHAB MEDDEB PHANTASIA. ROMAN. BIBLIOTHEQUE ARABE. SINDIBAD. PARIS 1986
TALISMANO.. ROMAN. BIBLIOTHEQUE ARABE. SINDIBAD. PARIS 1987

**RACHID MIMOUNI**

-LE FLEUVE DETOURNE. ROMAN. LAPHOMIC. ALGER 2eme EDITION 1986
-TOMBEZA. ROMAN. LAPHOMIC. ALGER 2eme EDITION 1986
-L'HONNEUR DE LA TRIBU. ROMAN. LAFFONT. PARIS 1989

**TAHAR BEN JELLOUN**

-L'ENFANT DE SABLE. ROMAN. EDITION DU SEUIL. PARIS 1985
-LA NUIT SACRE. ROMAN. EDITION DU SEUIL. PARIS 1987.






في ذلك اليوم
تبدل مشهد الأشياء
تبدلت الأيام
والليالي
حال لون الماء
وطعم الحب
اختلط الدخان بالرصاص
وهب النخيل الأعزل
جرى كثير من العرق البارد على جلدي
أحسستني أخجل...
* * *

في ذلك اليوم

كانت المعاطف السود

المتوجة بالجليد

وكان ميلاد الوعي الجديد

في ذلك اليوم

كانت الأشجار تطول

قبل الأوان

وكان الصغار يكبرون

قبل الأوان

وكان الحلزون

يطاول الأقحوان

وكان بو فرعون

يعانق الأقحوان

وكان الشتاء

بلونه الوردي

يبدل عندي

دقة القلب

يعدل عندي

وجهة الدرب

وكنا - أنا وهي -

من ساحة لساحه

نسجل في الأعماق

طاقات الموت

ونحصي عدد الغربان

حطت على المدينه

نشتم رائحة البارود

وأزيز الكواسر

* * *

"تذكري يا بربرا" *

هل تذكرين

الصيد في شوارع الخضراء

هل تذكرين

طيرا أبابيل

ومطرا حامية تسح...

***



في ذلك اليوم

عرفت معنى الصراع

بين مدجج وأعزل

بين أعزل ومدجج

بين مدفع ومنجل

بين مشنقة

ومطرقة !

* جملة من الشاعر الفرنسي جاك بريفير.

عبد اللطيف اللعبي

## عن مفهوم الوطنية في الكتابة الادبية

# وطن الكتابة



هل هناك وطنية ما في الكتابة ؟ قد يصدم التساؤل أو يستفز. لكن ما أفهمه من هدف لقاء مثل لقائنا، ليس هو الإتيان بتطبيقات في موضوع تقررت مسبقا وجاهته أو رحابته. أعتقد أننا هنا للمكاشفة والمساءلة والحوار الفكري الصارم.

نحن لا نكتب في حالة سلم وحرية وتشييد. ونحن لا نكتب أيضا بلذة في حالة عنفوان واكتمال. إننا نرسم كلماتنا فوق خطوط زلزالية، ونكتبها بالدم الأسود للجراح والكوابيس واللعنة. نحن نكتب بعطش وجوع الروح. بالسقم والعاهات باحتضار الكرامة

وبالدهشة اللامحدودة أمام الدمار الشامل من حولنا وحتى فينا.

فما علاقة هذا النزيف الأهوج بالوطنية؟ ولربما قلت: ما علاقته حتى بالأدب إذا كان الأدب، يعني ذاك الصرح الذي يُبنى على أرضية صلبة من العقلانية والتطور ووضوح الحد الأدنى من القيم الفلسفية والثقافية والسياسية والإجتماعية ؟

*كأننا نكتب تحت التعذيب*". هكذا قال لي أخي الشاعر المغربي عبد الله زريقه، المحتجز في سجنه الكبير. وإذا كنا نكتب حقا هكذا، فأي شكل للأدب والوطن نرسمه بالضبط ؟

أعرف أن اختيار الأسئلة ليس بالهين. لأن السؤال الصحيح والمحرق هو في حد ذاته عملية لإبراز الواقع وضبطه.

لكن، حذار من مألوف الأسئلة، ما اعتدنا على طرحه منها. دونما انتباه لوتيرة التقادم والتجاوز الذي يصيب كل الظواهر والانتاجات البشرية.

ولكي لا أطيل في هذه المقدمات في منهج الشك وشك المنهج، أقولها دون اعتبار للمحافظة على الذات، إن مفهوم الوطنية في الكتابة قد لا يفيدنا في شيء، إذا كان الهدف من هذه الندوة ليس هو الخوض في أركيولوجيا الكتابة العربية بل تلمس الواقع المتناقض لهذه الكتابة راهنا والتحديات التي تواجهها ومسألة مسيرها ومصيرها.



نحن لم نعد في مرحلة تاريخية نواجه فيها بالدرجة الأولى المضطهد الاستعماري أو الأجنبي الذي ألغى إنسانيتنا بالسطو على أرضنا ونفي هويتنا وحجز مستقبلنا، لا أقول أن تلك الحقبة ليس لها امتدادات في واقعنا الحالي ولم يعد لها دور في تعميق الاضمحلال والتفكك والقهر الذي نعيشه اليوم. هذا واضح ولا يحتاج لبرهنة. لكن واقعنا لم يتوقف عن التحول بعد زوال الاستعمار المباشر، ومجتمعاتنا اليوم ليست نسخا طبق الأصل لمجتمعاتنا خلال الهيمنة الاستعمارية.

إن واقعنا أصبحت تهيكله اليوم عوامل مادية وأيديولوجية وسياسية وقوى وصراع قوىً جديدة تختلف نوعيا عن مقابلاتها في الماضي.

نحن في عهد الإستعمار الداخلي وعودة الإستعباد الشرقي Le despotisme oriental في عهد نظم وسلطات محلية تشتغل بآليات وأقنعة جديدة. وهذا الواقع المغاير هو الذي يتوجب علينا الإمساك به وتفكيكه بأدوات أو أسلحة نقد جديدة هي

الأخرى. وإذا لم نفعل ذلك فسنبقى مشدودين إلى العهد البائد نفسر به كل شيء و لا نفسر أي شيء وسنضع أنفسنا في وضع المنفيين عن الواقع، غير القادرين على مواكبة سير التاريخ وجدليته الشرهة، بالأحرى على الفعل في الواقع واسترجاع المبادرة التاريخية.

إن مسألة تجاوز ما أسميه بالصدمة النفسية الاستعمارية، Le traumatis-me colonial مقدمة ضرورية وشرط أساسي لعملية إعادة ربط العلاقة بالواقع وتكوين شروط المعرفة والقدرة على الفعل.

وما أقوله هنا لا يخص بالتحديد الكاتب. إنه مطروح على الرجل السياسي والمثقف والمبدع والمواطن العادي كذلك. وهو ما يسمح بألاّ نخطىء المرحلة، الزمان والمكان، الخصم والحليف، قوى التدمير والموت وقوى التحرر والحياة.

وهكذا نعود من جديد للمصطلحات، فأتسائل على ضوء ما تقدم :

هل مشكلتنا اليوم مشكلة "وطنية" أم مشكلة "مواطنة".

إن الحسم في هذا الإشكال هو الذي يوضح لنا طبيعة المرحلة التي نحن الآن مؤطّرون ضمنها، هو الذي يوضح، ليس "مهام" الأدب، بل التربة التي يخوض فيها. يأخذ منها ويعطيها.



إن الوطنية، كي يكون لها معنى تفترض إما وطنا ضائعا أو محتلا أو مهددا بالغزو، كما أنها تفترض أملا في تحقيق المواطنة في رحاب الوطن المسترجع أو المحرر. ومع الاستثناء الواضح في واقعنا العربي، ألا وهو فلسطين ونضال الشعب الفلسطيني من أجل وطنه، فإن القاعدة تختلف عن ذلك. نحن في أغلب الأقطار العربية في وضع أصبحت مسألة المواطنة هي التي يتمحور حولها الصراع في مجتمعاتنا. فما معنى اليوم أن يكون المواطن وطنيا ؟ مشكلة هذا المواطن اليوم ليس أن يكون وطنيا بل أن يكون فعلا مواطنا ؟ أن يتمتع بتلك المواطنة المضمونة بقوانين وعلاقات مضبوطة ما بين الحاكمين والمحكومين والضامنة للحريات وكرامة الإنسان. لكن تلك المواطنة غائبة عن واقعنا. نحن مواطنون مغيبون، ملغيون، رعايا هناك بالفهم والممارسة الإقطاعية، ورعايا هنا بالفهم والممارسة العسكراتية والسلطوية المتعددة الأشكال والأصناف. ما معنى إذن أن يكون الإنسان وطنيا ضمن هذا الواقع ؟ ألا تعني الوطنية اليوم النضال من أجل الاقرار بحقوق المواطنة وترسيخها، من أجل إرساء شروط حمايتها وتوسيعها الدائم في اتجاه الأكثر عدلا

وابداعية وانسانية على المستويين الفردي والجماعي ؟

وما يدفعني شخصيا للأخذ أكثر بهذه الوجهة مسألة لم تستطع ولن تستطيع إشكالية الوطنية أن تستوعبها، بينما أعتبر أنها أصبحت حجر الزاوية حتى بالنسبة لإشكالية المواطنة أو الديمقراطية: وهي مسألة التعددية.

إن أسباب تغافل (بل أحيانا محاربة) "الوطنية" لواقع وطموح التعددية في مجتمعاتنا، تلك الأسباب واضحة. فالنضال ضد المستعمر كان يتطلب الصف المتراص والوحدة المطلقة والصوت الواحد وبالتالي تذويب كافة الاختلافات والخصوصيات. لن أخوض هنا في تحليل هذا المعطى شبه القار داخل كل حركات التحرر التي عرفها العالم. ما أريد أن أخلص إليه هو أنه كيفما كانت تقييماتنا لتلك الحركات، فإن طمس معطى التعددية في المرحلة الراهنة لم يعد له أي مبرر إن كان له مبرر في المرحلة السابقة ونحن نعلم جيدا أن السلطات القائمة عندنا عندما تستعمل نفس منطق الحركات الوطنية، إنما تستعمله ليس بهدف التحرر والتحرير وإنما لإعادة انتاج شرعيتها وسلطتها. أي أن استعمالها هذا استعمال تضليلي بالأساس.

إن فهم مسألة التعددية وتوظيفها في عملية إقرار المواطنة تتطلب إذن القطيعة مع مركزية الوطنية في تصوراتنا وممارساتنا. وبدون ذلك فإن الخطر الذي يتهددنا هو الاستمرار في الكتابة بجسم هامد، بواقع متآكل، بأشباح التاريخ فقط. وقلب المعادلة هذا الذي أراه ضروريا لا يعني غسل الذاكرة وطمس كل ما كان سديدا وحيا في المرحلة السابقة. عل عكس ذلك، فإن الاقرار بمركزية مسألة المواطنة وشد العزيمة على هذا الأساس يسمح بشمولية النظرة في إعادة قراءة التجربة التاريخية وتوظيفها في مهام وتحديات الحاضر.

كان هذا التأطير التاريخي والفكري ضروريا في نظري لمقاربة مسألة الكتابة الأدبية في علاقتها مع الواقع المتحرك الذي نتفاعل معه ككتاب ونحاول سبر بعض أغواره والتقرب من كُنه بعض ألغازه .

فماذا نكتب اليوم ؟ لا يجب أن نبحث في اتجاه عمومية الجواب. وجوابي الشخصي (***هذا ما أستطيع تقديمه لأنني لست ناقدا أو مؤرخا أو مختصا***) جوابي الشخصي هو أنني عندما أكتب، فإنني أكتب بقدر ما

أكتب. النص يكتبني بقدر ما أكتبه. من أين يأتي النص ولماذا هذا الجنون في البحث عنه، لماذا هذا التنقيب في الجسد والذاكرة، في المرئي واللامرئي، هذا السعي الدائم الذي أعرف مسبقا بأن ليس له غاية محددة ؟

ماذا يولد الكتابة عندنا؟ أم أننا نولد مع الكتابة أو نولد بها؟ هل الكتابة امتياز أم لعنة ؟ أسئلة عنيدة ومحرقة تلد أسئلة أخرى. لمن نكتب؟ وهل غاية الكتابة النهائية هي الصمت، تلك الحالة التي تبدو فيها حتى التناقضات والصراعات تافهة إزاء جبروت الصيرورة ؟ لماذا هذا الظمأ الدائم ونحن قابعين بقرب النبع ؟

لكن هذه الأسئلة كلها هي التي تمكننا ربما من تحديد وطن للكتابة. فوطن الكتابة هو الفضاء الداخلي الشاسع للإنسان، هو رحلة الإنسان اللامنقطعة، حجه الوثني، تيهه في الصحراء المأهولة بشموس الحيرة وأقمار العشق وعنقاء المعرفة

وهكذا تصبح الكتابة هي الوطن الرحب، المدهش دائما، المسقط لكل القناعات الضيقة والرؤى الضيقة والأوطان الضيقة، الزارع دوما بذور العصيان وجنون الأمل رغم كل أسباب فقدان الأمل.

هذا هو وطني الأصلي والشرعي، والوطن الجغرافي ليس إلا تجليا من تجلياته

## مقتنقات

### رثاء

وأنا أزعم أن أبا نواس لم يصدق في رثائه إلا مرة واحدة، وذلك حين رثى الأمين بهذه الأبيات[*]:

طوى الموت ما بيني وبين محمد ... وليس لما تطوي المنية ناشر

فلا وصل إلا عبرةً تستديمها ... أحاديث نفس ما لها الدهرَ ذاكر

وكنتَ عليه أحذر الموت وحدَه ... فلم يبق لي شيء عليه أحاذر

لئن عمرَت دورٌ بمن لا أودُه ... فقد عمرَت ممَّن أحب المقابر

[*] .. ولست أشك في أن أبا نواس كان يشعر بضعفه في هذا الفن، وكان مع ذلك يحاول أن يخفي هذا الضعف ، فكان يسلك إلى إخفائه سبلا مختلفة أظهرها الإكثار من الوصف ، على نحو ما كان يغرق فيه الجاهليون من وصف الوحش والجبال وما إلى ذلك...." طه حسين: حديث الأربعاء 2 : 133







1- يبدو أن المحيط الشعري العربي يتجه. ولو بصعوبة نظرية وإجرائية، نحو تأمل ذاته، فيما هو يمتد شيئا فشيئا إلى التداخل مع المركز في تأمل الوضع الراهن للحداثة الشعرية. ونلمس الخطوات الأولى تتبلور في بعض مناطق المحيط الشعري، وخاصة في المغرب وتونس واليمن والبحرين، والمناطق الأخرى لهذا المحيط ليست مطمئنة ولا كسولة.

إن تأمل الذات هذا لا يأتينا نفيا للمركز الشعري ولا تسرباً إلى تفتته بقدر ما هو يأخذ حقه في الإنصات لإبدالات التاريخ والواقع في آن، بما هي انفتاح وانغلاق، انفجار الذات الكاتبة وانكفاؤها. أما الخطاب الذي اعتقد لحظة أنه بسرقة المركز يكون، قد انتصر من غير ابتهاج، لأنه بالوطنية العمياء، رأى، وفيها كان له موعد مع حتمية لا يدركها.



2- هل يمكن للمغرب العربي أن يتأمل حداثته الشعرية ؟ ما يدفع للسؤال هو انتقال التأمل من وضعية شعرية محددة في منطقة محددة إلى وضعية يتسع حقلها الإجرائي. وليست حجة السؤال في الاتساع كمفهوم مطلق، ولكن في خصيصة الاتساع الذي ننشدُ هنا إليه. إن هذه الخصيصة تتحكم في زمن السائل والمسؤول، المتأمَّل والمتأمِّل فيه. هنا تكمن أهمية المراقبة.

طرح السؤال يبتعد عن كل نزعة حنين، أو عن كل مصدر من مصادر الكبت. وحجة السؤال تنحفر في طبيعة وضعية معرفتنا بالشعر في المغرب العربي أولا. ثم في طبيعة الوضعية التاريخية لبنياته. إن الحقل الاجرائي للتأمل لا يبلغ هذه العتبة المنهجية إلا إذا كان قابلا للحصر وقابلا للمعرفة. ولكن المريد، الذي يختار عن طواعية هذا الحقل، يجد نفسه محاصرا. إن الشعر في المغرب العربي معرفٌ ومسمى عن طريق المركز الشعري. لا يوجد ديوان أو شاعر اكتسب سلطته في المغرب العربي من خلال المغرب العربي ذاته. وإذا كان المركز، حسب بورديو، هو الذي يعين الحقيقة ويوزع الوظائف، فإن نماذج محدودة هي وحدها التي استطاعت أن تجعل شعر المغرب العربي حاضرا في تعميم النموذج الشعري للحداثة.

هكذا نكون، منذ البدء، أمام عائقين، أولهما سلطة المركز الشعري؛ وثانيهما اختلاف البنيات

الشعرية في المغرب العربي. على أن هناك حاجزا ما يزال فاعلا، وهو عدم معرفة المغرب العربي بشعره. ماذا نعرف عن شعر المغرب العربي في تونس أو ليبيا أو موريطانيا أو الجزائر أو المغرب ؟ إنني، كمغربي، عندما أضع المغرب ضمن مجهولية الشعري أحاول أن أشير إلى شعر غيره في المغرب العربي كمجهول مضاعف.

3- هناك فرضية معممة تقول إن عدم معرفة المشارقة بالمغاربة يعود للسياسة الإستعمارية التي كانت تركز على فصل المغرب عن المشرق، وهي فرضية أملاها خطاب وطني للدفاع عن عروبة المغرب قبل أن يكون تأملا في الوضع الثقافي، ومنه الشعري. لست أدري إن كانت هذه الفرضية معمّمة في الخطاب الثقافي للمغرب العربي، ولكن الأهم، الآن، هو التنبيه إلى جزئيتها ومأزقها، والبحث بالتالي على فرضيات تستوعب حالات أكبر لثقافتنا. إن العائق المهيمن الذي فرض عدم معرفة المشارقة بالمغاربة هو بنية الثقافة المغربية ذاتها التي هي ثقافة لم تبلغ مرحلة الإستجابة لنموذج التحديث الثقافي، ومنه الشعري، في المركز. فالثقافة المشرقية كانت تصل إلى جميع أقطار المغرب العربي، بهذا القدر أو ذاك، والأفكار المتداولة في هذه المنطقة، منذ العشرينيات، تبرهن على ذلك. كما أن شعراء من المغرب العربي أقاموا في المركز الشعري، الذي كان هو القاهرة في العشرينيات، والثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات، ومع ذلك لم يتعرف عليهم هذا المركز كشعراء، ولم يعترف بهم. وأذكر من بين المغاربة ثلاثة شعراء، على الأقل، وهم علال الفاسي وعبد الكريم بن ثابت وعبد المجيد بن جلون.



والبنية التقليدية لثقافة المغرب العربي لم تكن عائقا للتواصل بين المشارقة والمغاربة فقط، بل إنها تمنع، بقوة رداءتها، كل إبدال داخلي للبنية. واكتفي، هنا، بنموذجين. الأول من تونس، والثاني من المغرب. لقد حاول الشابي وصديقه الحليوي، إلى جانب زين العابدين السنوسي ومصطفى خريف ومحمد البشروش، الإعلان عن مشروع ثقافي تحديثي في الثلاثينيات، من خلال مجلة **العالم الأدبي** أساسا، ومن خلال طبع الدواوين، ومن بينها ديوان الشابي **أغاني الحياة**، ولكن البنية التقليدية لم تكن تترك سبيلا إلى تحقيق هذا المشروع، فتسربت إلى داخل هيئة **العالم الأدبي** ذاته، واخترقت الحصانة. أما في المغرب فإن محاولات عديدة تمت بغاية بناء مشروع ثقافي مغاير للبنية التقليدية، منذ الأربعينيات إلى السبعينيات. ولكنها هي الأخرى انكسرت أمام تضامن البنية التقليدية. ولعل ما شهدته الثقافة المغربية، في السبعينيات، يقدم النموذج البعيد. نسميه بعيدا، لأن المركز الثقافي في بيروت أو القاهرة أو بغداد أو غيرها، أخذ ينصت لخطاب شعري وثقافي غير مألوف يأتيه من المغرب، لأنه خطاب السؤال والمغامرة. ونعيش منذ فترة السبعينيات مشاهد الكبت، كما أننا، مع أواسط الثمانينيات. أصبحنا أمام خطاب مغربي يعتبر ما تم في السبعينيات، وخاصة في الشعر، مجرد وهم. وباحتفال متكامل أصبح الخطاب عن البنية التقليدية. وعن القناعة والامتثال والخضوع للنموذج الشعري في السبعينيات، يبدل المشاهد ولا

يتوقف عن تثبيت البنية التقليدية كبنية هي مبتدأ ومنتهى كل نموذج شعري وثقافي.

والقانون الثالث هو الهجرة التي لا عودة لها. فالبنية الثقافية التقليدية،التي لا تحتمل داخل المغرب العربي أي مساس بعناصرها وقوانين اشتغالها، فرضت على المثقفين ومنهم الشعراء الهجرة إلى المركز الثقافي. وهناك من وصل، من بين هؤلاء المهاجرين، إلى أن يصبح معروفا ومعترفا به في المركز. ولكن وظائف المركز،في هذه الحالة تصبح معطوبة، غير قابلة للاستغلال. إن الكتاب والشعراء الذين مكنهم المركز من سلطة النموذج وكانوا معزولين عن البنية التقليدية في المغرب العربي، لم يجدوا سبيلا إلى العودة خارج شرائط بنية داخلية تحميهم. والمركز الثقافي يمكن أن يكون هنا هو القاهرة أو بيروت أو باريس أو نيويورك. لا فرق. فهذه المراكز تتحدد بلغات الكتابة وبمكان سلطتها.

وأسبق نموذج يمثل هذا القانون هو الشابي نفسه. نعلم جميعا أن الشابي ارتبط بمجلة أبولو في بداية الثلاثينات، وعن طريقها نشر مجموعة من قصائده التي انتشرت بين الأقطار العربية كما أنه وضع مقدمة لديوان أبي شادي الذي يحمل عنوان الينبوع. وكتابة مقدمة لديوان أبي شادي فضلا عن نشر الشعر في أهم مجلة شعرية عربية آنذاك، عامل أساسي في اعتبار الشابي، من طرف التونسيين شاعرا يستحق مكانته العالية في بلده، تبعا لسلطة المركز في الإعتراف به، ولكن هذا لم يحصل في حينه، ولم يفرح به الشابي في حياته. ما نقوله عن الشابي هو مايمكن ملاحظته بخصوص أوضاع كثير من كتاب المغرب العربي بالفرنسية على الأقل، وهو ما نعثر على نماذجه في راهننا الثقافي.

لهذه القوانين الثلاثة تشعباتها، والنماذج الملموسة هي وحدها التي تساعدنافي لمس الأوضاع العصية على الإختزال. مهمة التأمل صعبة بلا ريب،والأفق غير مفتوح بالضرورة. وإلا كانت قوانين اشتغال البنيةالتقليدية أقوى من فرضية الإستعمار في تأمل الوضعية الشعرية للمغرب العربي، فإن الفرضية اللاحقة التي تقول بدور القطيعة السياسية بين بعض أقطار المغرب العربي، ومنها التي عانى منها المغرب والجزائر لسنوات، تنهار من تلقاء ذاتها، ما دامت البنية الثقافية مختلفة عن البنية السياسية في حالتنا الملموسة التي هي المغرب العربي.

4- نختبر تصور هذه الفرضية الثانية في ضوء علاقة الشعر كتجربة بالحداثة الشعرية، والربط بينهما هو ما يسمح لنا بطرح وضعيتنا الشعرية من مكان أسئلة الحداثة الشعرية العربية، بالنظر إلى البعد العربي كبعد شعري له سلطة تاريخية ومعرفية قبل أن تكون له السلطة السياسية التي أصبح خطابها مبتذلا، وقد تحول بدوره إلى عائق ينضاف إلى العائق الأول.

عادة ما نتعامل مع مفهوم التجربة في حدود اللغة العربية التي لا تعين لنا الأساسيات. وهذه الحدود نستقيها من معجم لسان العرب الذي يحصر التجربة في اختبار الأمور ومعرفتها. بهذا المعنى البسيط نجد بعض الشعراء المغاربة يتحدثون عن تجربتهم الشعرية، وبه أيضا تسم مؤسسات

ثقافية وإعلامية ممارسة شعراء من المغرب أو بعض الأقطار المغاربية. وهذا المعنى، من ناحية ثانية، لا يستطيع أن يتحمل الممارسات النصية الكبرى لشعراء عرب أو غير عرب. ولذلك فإن علينا، بدل الاقتصار على المعنى المعجمي العربي، أن نرحل إلى آفاق أخرى مستعدة لاحتضان الممارسات الأساسية.

نجد في اللغتين اليونانية واللاتينية ثم في اللغات الجرمانية توسعا في المعنى، وهو يشمل **الاختبار والخطر** في آن. ويقول روجي مونيي "إن فكرة التجربة كعبور تكاد لا تنفك، على المستوى الاشتقاقي والدلالي، عن فكرة الخطر. **والتجربة** في المنطلق، وبالأساس من دون شك، هو المخاطرة". وفي التجاوب بين هذا الأفق اللغوي والفلسفي يمكن أن نستوعب مفهوم التجربة لدى جورج باطاي، هذا المسكون بالهرير والموت، حيث يقول "أسمحي التجربة سفرا إلى أقصى طرف ممكن الإنسان. كل فرد غير قادر على هذا السفر، ولكنه في حال الإقدام عليه يفترض في فعله هذا التنكر للسلط والقيم الموجودة التي تحد من الممكن"

بهذا الأفق المفتوح للتجربة، كاختبار وعبور للخطر، ثم كسفر إلى أقصى طرف ممكن للإنسان وتتبدى لنا التجربة ف يغير حالتها اللغوية المحدودة، وتنتقل من كونها مجرد مؤانسة إلى موقع المواجهة. مواجهة السلط والقيم والمؤسسات التي تحد من ممكن الإنسان. إنه أفق العطش والعظم.

ولأن مفهوم التجربة يكتسبه هذا الأفق الفلسفي المفتوح فإن ناقدا فيلسوفا هو موريس بلد نشو سينشغل بها أيضا، وتقتصر هنا على ملاحظته الإجمالية التي خرج بها من تحليل التجربة لدي كل من الشاعرين ريلكه وفاليري. يقول بلانشو "يشترك هذان الجوابان في هذه الفكرة التي مفادها أن الفن تجربة. لأنه بحث ثم بحث، ليس غير محدد، ولكنه محدد بلا تحديده، ويمر عبر كل شيء في الحياة، حتى ولو بدا متجاهلا للحياة".

وبالانفتاح على اللا تحديد يكون الانفتاح على التعدد. فالتجربة الشعرية لا تستطيع بعد هذا أن تكون مختزلة في خطاطة جامدة. لهذا أو ذاك. والتعدد يتأكد لنا في قراءة أخرى قام بها فليب لاكُولابارط لشعر بول تسيلان. بهذا الصدد يقول لاكولابارط " أقول تجربة لأن ماتنبثق عنه القصيدة (.....) هو بالضبط مالم يحدث، مالم يقع، أي يحصل عند الحدث الفريد الذي تستند إليه القصيدة". التجربة، في هذا السياق، لا تتحقق إلا في النص، ولكن دلالتها، كعبور للخطر. هي ما يؤهل الخطاب الشعري لأن يصبح "تجربة فريدة". في ضوء العبور للخطر يمكن أن نفهم رسالة مالارمي إلى غازاليس في 14 نوفمبر 1869 بخصوص تجربة إجيتور التي يعرفها على النحو التالي: "صادفت، لسوء الحظ، وأنا أحفر البيت إلى هذا الحد، عتمتين تدفعان بي إلى اليأس. أولاهما هو العدم... والفراغ الثاني الذي عثرت عليه هو فراغ صدري(..) والآن وقد وصلت إلى هذه الرؤية المرعبة لعمل خالص، فأنا أكاد أفقد الصواب، وأنقد هذا المعنى للكلمات التي تعودنا على ألفتها".

عندما نبلغ هذه العتبة الفكرية المتأملة في التجربة الشعرية ندرك كيف أن المفهوم المتداول في المغرب أو الأقطار المغربية للتجربة هو عنصر من عناصر البنية التقليدية لثقافتنا ولمعرفتنا الشعرية، وندرك كيف أن المتداول يتحول هو ذاته إلى عائق في بروز الشعر كتجربة في حقلنا الثقافي. كما أن تأمل الحداثة الشعرية العربية، في ضوء انفتاح وتعدد مفهوم التجربة، يفيدنا في تبصر طبقية التجربة في حداثتنا وفي تلمس أسئلة لها سلطتها المعرفية.

5- لا أعرف شيئا كثيرا عن شعر المغرب العربي، تبعا لما ذكرته عن وظيفة المركز الشعري في التعريف والاعتراف. وأعتقد أن هذه وضعية غيري من شعراء المغرب العربي. والأسئلة المتعاظمة التي تواجهني بها وضعيتي الشخصية تساعدني في اختراق بنية التلقي، وعن طريقه أحاول المغامرة في المجهول. إن الهجرة التي لا عودة لها تنطبق على بلدان المغرب العربي ككل، بل وعلى المحيط الشعري برمته. فعدم عودة الشابي المستعجلة إلى تونس سادت المغرب أيضا. لقد توفي الشابي دون أن يعلم بذلك المغاربة. كانوا منشغلين بشاعر تقليدي من المركز هو شوقي. ذلك هو الاحتفال الشهير بشوقي في مدينة فاس. وقد مضى نصف قرن على وفاة الشابي، واكتفت تونس بالاحتفال. الاشابي الذي كان يهتم بشعر المغاربة لم يعثر على مغربي أو لحظة مغربية للاحتفال. لا تحزن أيها الصديق العزيز. مآلك الغربة ثم الغربة. إنه المآل المشترك لكل شعر يقيم على حدود الخطر.

كان الشابي، بلا ريب، أكبر شاعر مغاربي حديث عاش الشعر كتجربة وجودية. كان الشعر بالنسبة له هو الحياة، والداخل هو الحقيقة الأولية. الداخل كجسد موشوم بالفتنة ومأهول بمواجهة الموت. اكتشف منذ البدء، أن الخيال الشعري هو المكان الشعري بامتياز، به وفيه يبدل الرؤية إلى اللغة والقصيدة والشعر بكل اختصار. تحول المعجم الشعري في قصيدته شظايا نارية أو نشوة ملائكية، بها يجتلب فائض المعنى ويقوض القواعد التي تستج حيويته. ومنذ البدء، اكتشف، أيضا، أن التأمل في الشعر هو الفعل الشعري ذاته. كذلك انبعث هذا التأمل في قصائده كما ترسخ في كتابه عن الخيال الشعري عند العرب أو مراسلاته مع صديقه اكليوعي أو تأملاته وكتاباته النظرية. هوس يواجه الزمن بتعدده وأسواره اللانهائية. هناك جعل العمر يستحق أن يكون شعرا. و هناك التقيته في صمت الراحلين.



في الخمسينيات والستينيات كان الكتاب باللغة الفرنسية في المغرب العربي هم المجسدون للتجربة في الكتابة. روائيون وشعراء، تبنوا اللغة الفرنسية ليخرجوا عليها، وليعيدوا من خلالها بناء تصدع الذات تجاه الآخر، لغة ووجودا. من كاتب ياسين ومولود فرعون إلى محمد خير الدين وعبد اللطيف اللعبي وصالح القرمادي، ومصطفى النيسابوري. وشعراء المغرب العربي، لهذه المرحلة، بالفرنسية كانوا يواجهون أكثر من مؤسسة بكامل قيمها. الاستعمار ومخلفاته ثم القيم الذاتية لمجتمعاتنا، أخلاقية، اجتماعية، ثقافية. كأنهم كانوا يريدون للبيت الشعري الواحد أن

يفجر واقعا بكامله، وللقصيدة الواحدة أن تكون القصيدة الأخيرة. والعنفوان الذي انتسب به هذا الشعر للشعر هو تجربة الذات الحية في كتابتها، من غير تقسيط

ولم يعرف المغرب العربي تجربة شعرية تحتمي بالسؤال والجسارة إلا في السبعينيات. والمغرب كان حاضرا هذه المرة. في السبعينيات اكتشف شعراء شباب أن قصيدة المغرب العربي تقليدية، لأنها قنوعة، لا تسائل ولا تتأمل. وشعر السبعينيات، عن هذه الناحية، مثل تجربة عبور الخطر، حيث الشعر يهدم حدوده التقليدية. صخب الحياة، وصخب الجسد أصبحا عنصرا حيويا في إعادة بناء القصيدة. تمحي الحدود بين الشعر والنثر، يخرج البيت الشعري على تقعيده القبلي، يتولى التنافر مصاحبة الكلمات، يتدخل الحذف في صوغ الترابطات، ثم تعثر العين على تاريخها المنسي في الخط المغربي ومشهد الورقة البيضاء. المواجهة أساس هذه التجربة، وبالدم الشخصي كانت القصيدة تعثر على إمضائها.

بدءا من الشابي كانت أقنعة القضاء تتبدل. وفي تونس والجزائر والمغرب تعدد الخروج على البنية الشعرية التقليدية. بالفائض الحيوي كان الشعراء يهتدون إلى السكن على حدود الخطر. والقصيدة، في هذه الحالة، تجربة. لأنها كانت تستنفر جسدا بكامله وثقافة ومجمعا بكاملهما. والقضاة الذين بذلوا أقنعتهم، من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، كانوا يقتضون في كل شاعر اكتشف أن الشعر أبعد من الشعر. والقصاص لا تسألوا عنه. لأن خطاب المجد يعلمنا كيف ننساه على الدوام. انظروا إلى أكفكم جيدا وانظروا. لا تخبروا أحدا بما رأيتم، ولا تخبروا حتى حواسكم الأخرى بما رأت العين أو سمعت الأذن.

6- البنية الشعرية التقليدية أعمق من الطوارئ السياسية هذا ما يذهب بنا نحو الحداثة الشعرية العربية مباشرة، لمعرفة ما يأتلف فيه المغرب العربي مع المركز الشعري وما يختلف معه فيه. فالبعد العربي هو بعدنا الشعري لا السياسي فقط.

يتعرض النموذج المتعدد لحداثة الشعري العربي لمسألة متصاعدة، تشارك فيها أطراف عديدة، من بينها شعراء الحداثة أنفسهم. ونموذج الحداثة الأوروبية. منذ السابع عشر إلى الآن، يتعرض بدوره للهدم. ولا يمكن أن نتغافل عن هذا في المغرب العربي، لأن زمننا إما أن يكون كونيا أو لا يكون. إنه الضرورة لا الاختيار.

لم تبلغ الحداثة العربية

مكان المتعاليات، قيما وتصورات ومؤسسات. عند المتعاليات ينتهي سقف الحداثة العربية. سقف من الإسمنت المسلح. سقف يوحد العالم العربي. مشرقا ومغربا، مركزا ومحيطا على السواء. ومن ثم تتضح شقوق خطاب العقلانية في المغرب العربي. وهذه المتعاليات لا تفارق القصيدة بدورها، ولا تجانب الحداثة الشعرية بهذا المعنى يكون مكان التجربة في شعر المغرب

العربي مهددا على الدوام، ووضعية شبيهة بوضعية حداثة في المركز الشعري. توأمان يتقاسمان حليب الأم الواحدة.

هذا الأئتلاف لا يخفي الاختلاف.

إن تاريخ بنية الشعر العربي، قديما وحديثا، يختلف بين المركز والمحيط. وبالتركيز على المحيط الشعري في المغرب العربي نجد أن تاريخ البنية الشعرية، هذا كان محكوما تبعية الشعري للديني، قديما، وللسياسي، حديثا. إن هذا مشترك بين المركز والمحيط. ولكن المواجهة بين الديني والشعري أو بين لسياسي والشعري غير متكافئة، وهي تعود لتاريخ البنية الشعرية ذاتها في كل من المركز والمحيط. ذلك تاريخ اللغة العربية ذاتها ومفهومها في المنطقتين.

كنت في بيان الكتابة طرحت لأول مرة في الثقافة العربية الحديثة فرضية تبعية الشعري للسياسي والموانع الشعرية المترتبة عن هذه التبعية. ثم وضعت كتابات أخرى أكدت فيها على أهمية هذه القضية، وعلى فاعليتها في تفسير بنية الثقافة المغربية. وبقدر ما تعالته المحاكمات في المغرب لهذه الفرضية بقدر ما أصبحت متداولة في الخطاب النقدي والخطاب الثقافي خارج المغرب من الجزائر وتونس إلى العراق واليمن. وإلى الآن ما تزال المحاكمة في المغرب مستمرة، بل إن السياسي أصبح، ومنذ أواسط الثمانينيات، هو وحده الذي يوجد الخطاب الثقافي والشعري. يأتي السياسي مرة أخرى لكبت الشعري، لردعه، ولنزع حقه في ا لشعر كتجربة لها تعدد الحقيقة وانخراط الذات الشاعر في لا محدوديتها ولا محدودية الكتابة كشرط سابق على كل شرط في الشعر كمغامرة، وكرحيل لاتهائي في لانهائية الإنسان والكون.

إن السياسي اليساري، قبل اليميني، قيما وتصورات ومؤسسات، يحثنا على الشجاعة، وعلى اعتبارها عنصرا أساسيا في حرية الفرد والجماعة، ولكنه للأسف الشديد يخشى من الشجاعة البسيطة حين تصبح عنصرا مكونا لشاعر ليده وعينه وخلاياه، فيما هو، كسياسي، يقدم لنا مشاهد الإخضاع، واحدا واحدا، بحجة خطابه الذي يعتبره الحقيقة، ولا حقيقة سواها.

في المغرب، أو بقية أنطار المغرب العربي، وضعيته معممة. والشعراء الذين عثروا، لحظة ما، على المنطقة الضرورية للكتابة، في هذا المغرب العربي، منعزلون أو مهاجرون. في الصمت وحده ينصتون لأجدادهم وأحفادهم، ليتمهم العظيم. هناك في الصمت تكتفي الأسئلة بضوئها، لا تنازل ولا تشاؤم. كيف يمكن للشعر بالعربية الفصحى، في المغرب العربي، أن يكون شعرا ؟ هل الصمت هو القصيدة البليلة للغائبين والقادمين ؟ ما الطرق المؤدية إلى الشعر كتجربة ؟ الهذيان ؟ الهجرة ؟ العزلة ؟ بأي يد تتكتب القصيدة؟ اليد الخضوعة ؟ اليد المحتجة؟ كيف يبلل الجسد عطش المسار ؟ ما البداية؟ ما المتاه؟ هنا أو هناك ؟

في ضوء الأسئلة يتوحد شعراء التجربة في المغرب العربي . أقرأ شعر بعضهم وأبحث عن شعر البعض الآخر. في موريطانيا أو ليبيا أو تونس أو الجزائر أو المغرب. أحيانا نلتقي ثم نمضي في الهدير. في المرة الأخيرة صادفت الشابي منشغلا بدمه. أخبرني بكلام قال لي هو لك وحدك. نعم، إنه لي وحدي.

# لست حزينا لرحيل الأفعى

شعر محمد زتيلي

ميم نون

وجه يمنح أشياءك بهجتها

يخلع أحزانك مهما ثقلت

مهما طال الوقت بها

حين تراها مقبلة تختال كأفعى



يساقط من عينيك بريق الفرحة

فاخلع نعليك بباب مدينتها كي تدخل

مملكة العشاق

توحد بجمال الأشياء

ولا ترهبها

هيا ياذا القادم

مسحورا

بعمارات

الكلمات

ميم نون
هربت من بين القديسات إلى صدري
وبكت أعوام النفي بعيدا عني
وشكت لي ما قاساه "أوغوستين"
جراء الجري وراء الله نهارا
ليطاردها ليلا
بين شوارع "بونة"
منتعلا أشواك العشق
سعيدا بعذابات القديسين
مسكين أوغوستين
وعظيم أوغوستين
ميم نون
كتبت إصحاحات أغوستين
من يعرفها
ترميه بعيدا في الأعماق
وترجع سابحة كعروس البحر
لتلقى البحارين يغنون
ويعبون كؤوسهم نخبا للعودة

ما أحلى عودة ميم نون
في الفجر التالي
حين ينام البحارون
ويستيقظ فجرا أوغوستين
كي يبحث عنها
يلقاها نائمة في واحدة من سفن
الصيد الملقاة على الشاطئ
لا يوقظها
أوغوستين عظيم
لا يوقظ من تأخذه الأحلام إلى
مملكة الله

فقد يرسلها الله إليه ضحى
أو ليلا حين يكون العالم
أصغر من أنثى
قد يحضنها وينام
أوغوستين عظيم
لا يوقظ أنثى من رحلتها
كي يحضنها وينام

عاد الفلاحون مساء

دقت أجراس أوغوستين فناموا
ورآها مبحرة نحو الأفق العالي
وسط غناء الصيادين
عاد إلى مملكة الله وحيدا أوغوستين
ليكتب إصحاحات أخرى
أكتب أحلامك يا أوغوستين
رحلت في ذاك القارب عند غروب الشمس
وقد وعدتك بأشياء نهاك الخالق عنها

فاكتب وحدك يا أوغوستين
كيف يكون الحب
وكيف تكون الرحمة بالمخلوقات
وكيف يحب الإنسان أخاه الإنسان
أكتب يا أوغوستين
فقد تأتيك ملطخة بالعشب وبالطين
لترجو صفحك عنها
هل تتردد
أصفح عنها
أنت القائل معترفا

كم أخطات إلهي
فآصفح عني
ميم نون
آلهة من عشب
أم آلهة من طين
وأراه أوغوستين يرتب هذا العالم في خلوته
يبكي ليلا أو يشكو للروح عذابات الروح
ويسائل ربه
ماذا يفعل بالروح الصيادون وقد ألقوا
بشباكهم في البحر



وتصاعدت الخمرة في الرأس
وتتابعت الأنفاس الحرى
وتجمعت الأسماك بقاع الشبكة
والأشواق احتدمت بقرار القلب
ويسائل نفسه
ربي، أي الصيادين يقاسمها اللحظة كأسه
أي الصيادين اللحظة يملأ أذنيها أنفاسه
أي الصيادين اللحظة تمتد أنامله ليعريها

ربي أي الصيادين أي الصيادين
فيما يعترف الآن أغوستين إليها ويقول
قلب المرء صفوح
والقارب يوغل في البحر
وتوغل في القلب الأشواق
وتوغل في الروح الآلام
وأنت تردد يا أوغستين
قلب المرء صفوح
قلب المرء صفوح
قلب المرء صفوح
تفتش "بونة" بالمصباح الزيتي
لتبحث عنها

فتعلمها الحكمة
ثم تعلمها كيف يكون الوعد
وكيف توكن الرحمة بالمخلوقات
وكيف يحب الإنسان أخاه الإنسان
وكيف يكون جميع الناس سعيدين
آه يا أوغوستين

أي الصيادين اللحظة يطفئ جمرته في البحر
ثم يردد ما أنت تقول
قلب المرء صفوح
قلب المرء صفوح
قلب المرء صفوح
آه يا أوغوستين
أي الصيادين، أي الصيادين
بينا "دوناتيس" يعلمها الأسماء الأولى
ويذكرها أن الأرض لها
والبحر لها
أن الموج الصاعد من آهات البحر لها
ولأغوستين الحكمة
والمصباح الزيتي
وأحلام الليل الداجي
كم كنت وحيدا وجميلا يا أسقف أوغوستين.

**محمدزتيبلي**




**هذه المداخلة الوجيزة سرد لبعض الأفكار التي أوحت لي بها المواضيع المطروحة علينا في هذه الندوة، وليست تحليلا نصيا نظريا جامعيا يتطلب منا المعرفة النصية العلمانية الدقيقة وأخشى أن لا يسمح المجال هنا بذلك.**

**هي خواطر وارتسامات ناتجة عن ممارسة للكتابة الشعرية باللغتين العربية والفرنسية ومتابعة مواظبة للبحث وتدريس الآداب المغاربية الناطقة بالفرنسية في الجامعات الباريسية.**



وأقولها صراحة منذ البداية إن البحث في إشكالية اللغة وعلاقتها بآدابنا في المغرب العربي لم يخل من خطاب متزمت تغلب عليه النزعة السياسية المتصلبة وقلما وجدنا دراية صحيحة بماهية النص الأدبي وهموم الكتابة عامة وعمل الإبداع وأبعاده الحقيقية خاصة. فكثيرا ما كانت جلساتنا ونقاشاتنا حول هذه الأداب لغوا مطبوعا بالقساوة على كتابنا وأبناء جلدتنا، لغوا ينعدم فيه التبصر في بواطن الأمور ودقائقها وكم من مرة كنا متسرعين في التشدد والحكم على كتابنا حتى لكأن الناقدَ - عندما يحسن النقد - أصبح قاضي البصرة في تزمته ( ونحن هنا في ضيافة الجاحظية)... المتطرق إلى مسألة اللغة في ربوعنا ماسك بزمام الحكم في وحدته، هازم معنويات الكاتب بدافع سياسي بحت، لا يحترم البتة عمل الكاتب وإبداعه ومعاناته. ولا شك أن ذلك سوف لن يعود على الأجيال المغاربية خاصة والأجيال العربية عامة إلا بسوء الفهم وخلط المسائل.

شخصيا، إني لن أنسى أن اطلاعي على هذا الأدب الذي اجتاز اليوم حدود بلداننا إلى كل القارات، فهو يدرس في استراليا وأمريكا وأوربا وإفريقيا وربما في آسيا، كان اطلاعا وليد الصدفة ولكنه سرعان ما أصبح اهتماما شاعرا بحدة الأزمة التي يعيشها الكاتب المغاربي الناطق بالفرنسية. هي أزمة مؤلمة ناتجة عن الظروف التاريخية التي ولدها الاستعمار في منطقتنا وخاصة في الجزائر حيث لم يكن في إمكان العديد من كتابها الكبار الكتابة باللغة العربية.

كان أول ما قرأت من هذا الأدب الترجمة

الرائعة التي قام بها أستاذي وصديقي المرحوم الكاتب صالح القرمادي لرواية مالك حداد: "سأهبك غزالة (je t'offrirai une gazelle) ونشرت هذه الترجمة في تونس سنة 1968 بعد مرور تسع سنوات على صدورها بالفرنسية في باريس.

كنت وأنا أقرأ هذه الترجمة (وأتمنى أن يعاد طبعها) أشعر بأن هذا الأدب هو منا وإلينا، يطرح همومنا و يعالجها ولم تشغلني قط في ذلك الوقت مسألة اللغة التي بها كتبت الرواية، وكنت متأثرا جدا للاهداء الذي سجله المترجم على الصفحات الأولى من الكتاب:

"إلى صاحب هذه الصرخة الحبلى، وساجن الحب الأشقر والقواميس الألمانية - الفرنسية بفنادق باريس، ومغرق الصحراء والحي اللاتيني في كؤوس "الروزي" ومبيد الغزلان في أعين عشاق العرق الشرقي الأكبر..

إلى الصديق الذي لا أعرفه إلا من خلال صدفة إفريقيتنا الشمالية وفصاحته الفرنسية، وكأس قد شربنا بعقر حانوت لبيع الكتب العتيقة بنهج "الأوديون" بباريس ذات عشية، كأس واحدة جمعتنا لأول مرة مشعشعة بمحادثة ثائرة ثورة الإخاء رقصت فيها أمانينا اللغوية وعربنا فيها بالخيال جميع ما ألفه الكتاب الجزائريون،

وإلى جميع قراء العربية سواء أنطقوا بالضاد أم لا.
أقدم هذه الترجمة.

صالح القرمادي تونس
1966"

تلك هي الكلمات التي جعلتني أحس منذ ذلك الوقت بخطورة الأمر ومشاغل الكاتب لجزائري الناطق بالفرنسية. واسمحوا ي أن أنوه هنا بفطنة صالح القرمادي وهو الذي كرس أبحاثه الجادة في علوم الألسنية إلى الإهتمام بنصوص الكتاب المغاربة والتعريف بهم داخل غرف طلبته، متجاوزا قبل غيره المفاهيم الضيقة، متبينا أعمال وآثار هؤلاء الكتاب مثل : محمد ديب، كاتب ياسين، مولود معمري، مولود فرعون، مالك حداد وفي المغرب إدريس الشرايبي وأحمد السفريوي...

ولم أشك يوما ما في أن مالك حداد وكاتب ياسين ومحمد ديب وآسيا جبار وغيرهم، هم كتاب جزائريون لحما ودما وعالجت أعمالهم الواقع

الوطني بتلك الجرأة أمام مشاريع الفسخ الإستعماري للهوية والذات الجزائرية، ولعل الأمر عسير الفهم على من يجهلون تاريخ الجزائر المعاصر وتاريخ المغرب ووضع اللغة ومشاكلها في هذا الجزء من الوطن العربي.

إني أتساءل: هل تقل أعمال محمد ديب وكاتب ياسين ومالك حداد قيمة عن أشعار الأمير عبد القادر أو مفدي زكرياء. أو الطيب العقبي أو رمضان حمود؟

هل تخلى في يوم ما هؤلاء الكتاب عن واقعهم، عن واقع شعوبهم، عن الدفاع عن حرية شعوبهم، عن المناداة بمكافحة كل أنواع هزم الإنسان في بلدانهم؟ نعم لقد كانت اللغة الفرنسية بالنسبة للعديد من الكتاب المغاربة الوسيلة الوحيدة للدفاع عن أصالة ثقافتهم وجذور حضارتهم بل أكثر من ذلك فإن اللغة الفرنسية كانت السلاح الوحيد لمحاربة الخصم عبر لغته وكسر كل القيود التي تكبله. نعم كان مالك حداد يقول:

"اللغة الفرنسية حاجز بيني وبين وطني أشد وأقوى من حاجز البحر الأبيض المتوسط.

وأنا عاجز عن أن أعبر بالعربية عما أشعر به بالعربية... إن الفرنسية لَمنفاي!".

ورغم ذلك فإن مالك حداد كتب بالفرنسية– اللغة الوحيدة التي كان يحسن كتابتها، روايات وأشعارا وأبحاثا نابعة من صميم الذات الجزائرية. نعم! كانت مسألة اللغة بالنسبة لهذا الجيل، جيل الخمسينات تولد فيه إحساسا بالمرارة، هذا الاحساس الذي جعل مالك حداد يكتب: " إن الكاتب المغربي يتيم القراء" والكل يعرف قراره اليائس في التخلي عن الكتابة بالفرنسية إذا ما استقلت الجزائر – وإن كنت أشك في أنه لم يتابع الكتابة بعد ذلك– وكان يعتبر قراره هذا انتحارا بالنسبة له...

ذلكم هو القرار الخطير الذي لجأ إليه مالك حداد في بداية الستينات وكان يعتقد أن هذا الأدب هو بدون مصير، زائل لا محالة مع دخول شعوب المغرب مرحلة الاستقلال.

الغريب في الأمر هو أن هذه الرؤية المتشائمة من وضع الكاتب أمام لغة الكتابة فندتها مئات المؤلفات الصادرة من روايات وأشعار ومسرحيات وأبحاث. ولا يكاد يمر عام دون أن نتعرف على كاتب جديد أو نطلع على أثر أدبي ذي قيمة حقيقية يكتبه مغاربي سواء كان يعيش داخل بلاده أو خارجها. بل إن الاهتمام الكبير من طرف النقاد جعلهم يحترمون هذا الأدب الذي لا يزيد عمره عن أربعين سنة– ويعترفون بأنه من أهم ما يكتب اليوم على الساحة الأدبية.

نعم: أمام صمت مالك حداد وموقفه الذي اعتبره العديد من الكتاب المغاربة انهزاما أمام مسألة اللغة وانهزاما أمام تحديات الواقع الجديد لشعوب المغرب المستقلة رفض جيل السبعينات هذا الصمت الذي يكبل صراخهم ونداءهم بمولد إنسان جديد "حر كطيف النسيم" كما يقول أبو القاسم الشابي. فكان جيل : عبد الكبير الخطيبي

وعبد اللطيف اللعبي والطاهر بن جلون ومصطفى النيسابوري ومحمد خير الدين في المغرب ومالك علولة ومراد بوربون ورشيد بوجدرة في الجزائر وصالح القرمادي ومصطفى التليلي ومنصف غشام ومحمد عزيزة في تونس. لقد كان كاتب المغربي في بداية السبعينات يحس بضراوة المسألة اللغوية وكثيرا ما تكلّم عن "العنف النصي" وخاصة مع جماعة "أنفاس" تلك المجلة التي كان يشرف عليها عبد اللطيف اللعبي. ولكن رغم قساوة المسألة اللغوية وحدّتها فلم يتخل الكاتب عن الكتابة واعتبرها واجبا وضرورة أمام الواقع الجديد حيث بدت أماني الإنسان المستقل بعيدة عن التحقيق يشوبها عطب وخلل كبيران. وكانت الكتابة في هذه الفترة لا تخلو من عنف وثورة على الواقع المغاربي خاصة والواقع العربي عامة وكانت آثار النكسة وحرب 1967 بارزة في هذا الأدب.

ولم تمر أعوام حتى أصبحنا نتكلم اليوم عن الجيل الثالث جيل الثمانينات مثل رشيد ميموني والطاهر جاوت ورابح بلعمري ويمينة مشاكرة من الجزائر وعبد الوهاب المؤدب وفوزي ملاح وهالة باجي وأمينة سعيد والطاهر البكري من تونس وعبد الحق سرحان من المغرب. ولا تقلّ كتابات هذا الجيل وعيا بقضية اللغة التي كثيرا ما استحوذت على مواضيع النقاش، بل إن هذا الجيل أصبح يتلخص من العقدة اللغوية- خاصة وأن أغلبيته مزدوج اللغة- ويرفض بكل قوة أن يكسر قلمه، يرفض أن يغمره ظلام رهيب يلقي به في طي النسيان. هو جيل يشعر بأن الكتابة أمر عظيم ومسؤولية كبرى كما أنها مغامرة إنسانية رائعة في حاجة إلى قارئ مقتنع بأن ما نكتبه هو عمل صادق، لا غبار عليه، عمل لا يميل صاحبه مع النعماء ، حيث قيل، نعم يشعر هذا الجيل بأن الكتابة عمل مخلص وقول حر يتجاوز حدود اللغة إلى ضرورة التعبير عن الذات الانسانية بمجموعها وفرديتها، داخل الشعب الواحد أو خارجه.

وكثيرا ما تطرح أمام هذا الجيل الأسئلة المتعلقة بالكتاب العرب الذين يكتبون اليوم باللغات الأجنبية أم كتبوا سابقا:

هل نرفض ما كتبه جبران خليل جبران بالانكليزية ؟ هل نتجاهل ما يكتبه الفلسطينيون اليوم في أمريكا ؟ هل نرفض ما يكتبه ابراهيم الصوص بالفرنسية؟ هل نقاطع رواية "عريسات" للكاتب الفلسطيني أنطون شماس وهي الرواية التاريخية التي كتبت باللغة العبرية وترجمت إلى الفرنسية؟ هل تقل هذه الأعمال قيمة في نظرنا عن كتابات إميل حبيبي ودرويش وسميح القاسم وعز الدين المناصرة... أم ان القضية واحدة وإن اختلفت اللغات ؟ بكامل الصراحة إن كل ما يكتب بالعربية ليس بالحتمية عربيا. فكم من نص أدبي هو عبارة عن تقليد ساذج لأعمال أدبية أجنبية بعيدة كل البعد عن الواقع الوطني أو القومي وأبعد ما يكون عن الواقع العربي في حين تبقى أعمال بعض الكتاب المغاربة الناطقين بالفرنسية أقرب إلى الكتاب العرب اليوم في همومهم وتطلعاتهم.

إن الدرس الجدي للأدب المغاربي بالفرنسية يتطلب منا البحث الشامل عن كل الأسباب والدوافع الحقيقية التي تجعل هذا الأدب يستمر في

إبداعه ويلقي النجاح الذي نلاحظه عالميا (حتى أن بعض الأعمال الأدبية ترجمت إلى أكثر من عشرين لغة). لا شك أن الجذور التاريخية لمسألة اللغة ورجوعها إلى تاريخ الاستعمار في منطقتنا هي من أهم الأسباب ولكن أسبابا أخرى لابد من ذكرها اليوم وإعلائها علنا حتى لا تختلط علينا الأمور وتشتبه:

من بين هذه الأسباب، حرية الكاتب ووضعة داخل البلدان العربية. هنا إلى جانب المرارة التي يحسّ بها الكاتب العربي أمام الإهمال الفظيع من طرف دور النشر ولا أبالغ في القول إذا ما ذكرت بأن بعض المؤلفات الأدبية بقيت ما يزيد عن سبع سنوات دون أن يتصل صاحبها برد. زد على ذلك وضع الكاتب اجتماعيا وعدم احترام حقوقه - إن وجدت- وعدم احترام إبداعه وفكره. فكثيرا ما تعمل السلطات الرسمية في البلدان العربية على تهميشه وتعريضه إلى عواقب الأمور. لا بد من القول إن بعض هذه الأسباب التي أصبحت حاجزا بين الكاتب العربي ولغته تدفعه إلى لغة الغير، إلى لغة أو لغات تحترم شعوبها حرية المؤلف وإبداعه. وحتى لا يعمد الكثير إلى هذا الحل وهم قادرون على الكتابة بلسان شعبهم وجب توفر كل العوامل اللازمة إلى تعددية الأفكار والعقائد والاتجاهات وفي ذلك نفع للجميع.

وحتى لا نكون مخطئين في حقّ الكتاب الذين تكلمت عنهم ونعطيهم مكانتهم داخل تاريخ آدابنا لا بد من التذكير بما كان يكتبه أبوحيان التوحيدي: "الغريب من كان في وطنه غريبا". هذا الشعور الذي يجتاح الكثير من الأعمال المغاربية الصادرة أخيرا.

إن رفع الإلتباس فيما يخص وطنية أو قومية الأدب المغاربي الناطق بالفرنسية أمر واجب يمليه علينا تاريخنا المعاصر ويتطلب منا جهدا فكريا صادقا وشعورا وطنيا مسؤولا متحررا من سطحيات التحاليل العفوية العقيمة.

ولذلك كان دور الترجمة من الأمور التي يجب الانتباه إليها حتى يتمكن القارئ العربي من الإطلاع على هذا الأدب الذي يجهله وهنا. لا بد من التذكير بالخطوات المحمودة التي قامت بها دار نشر سريس/سوي في تونس ضمن مجموعة "عودة النص" حيث ترجمت إلى العربية مؤلفات كاتب ياسين، مولود فرعون، إدريس الشرايبي، الطاهر بن جلون، رشيد بوجدرة... كما أن دار توبقال للنشر في المغرب عمدت هي الأخرى إلى تعريب كتابات عبد الكبير الخطيبي وبن جلون واللعبي وعمران المالح.

إن الترجمة أو التعريب بالذات مسؤولية ملقاة على أدبائنا وعلى من يتقنون اللغات عامة وربما لاحظنا تقصير جامعاتنا في هذا الميدان. كما أن نقل آدابنا العربية إلى اللغات الأجنبية واجب للتعريف بقضايانا ومطامح مجتمعاتنا وليست الوطنية أو القومية انعزالا أو تقلصا بل إقداما على مجابهة العصر ومساهمة في سير عجلة التاريخ وبحثا متطورا، متقدما، عن مقومات الشخصية.

باريس 1989

مرزاق بقطاش

# عزوز الكابران

«رواية»



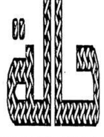
قيل عن أحداث الخامس من أكتوبر 1988 بأنها من صنيع السلطة، وأيا ما كانت الخلفيات وأسبابها ودواعيها، فإن الشعب الجزائري هب ليقول كلمته ويعلن رفضه لمحتكري الرأي الواحد.

كتبت القسم الأول من هذه الرواية عام 1983 ثم تركته ينام في مكتبي، لكن شخصيات الرواية أبت إلا أن تظل حية في وجداني طيلة هذه المدة، لذلك تعين على أن أسايرها إلى النهاية، فكان أن كتبت القسم الثاني من هذه الرواية ما بين العاشر من نوفمبر وأول ديسمبر 1988

بقطاش

صدرت عن لافوميك





# حالة حصار

## زينب الأعرج

1

في الشارع الخلفي ..
صراخ
في الشارع الخلفي ..
نواح
وفي ساحة الشهداء
نباح
وفي المدينة يسقط آخر الأنبياء

2

يحاورني الله...
يسكن كاللعنة قلبي...
وأنا أسكن بياض الورقه..
يسألني عمن سرق الشهادة...
من آخر الأنبياء

3

هنا الإذاعة التي لا تروي
إلا النشيد الوطني
والقرآن وأخبار الموت
هنا البيانات غير المتباينة
ويستنفر العسكر
وبقايا الزمر المكروهة
الجريمة ااااااااااااااه...
من قال الجريمة !!!
طفولة تبحث عن لون آخر للماء
والخبز
تحاول أن تسترجع لون البحر...
ممن سرقوا الصفاء...
وعمموا العتمه..

4

دم هي المواكب
في كل الساحات
حزن هي المساحات
تحمّل الأطفال أثقل الشعارات
ونعش هناك،، يستثمر الجنازات
ألبسوه الأزرق والكاكي
وألوان الظلمة
فأية
ديمقراطية
هي ديمقراطية
الجنرالات ؟؟؟

5

الندى الفجري
دمعات تستحم الدفء
في جسدي
والورد يحلم سرا
بلون دمي
والحزن.. إمرأة
تخيط النجمة بالنجمة
والحزن بالحزن
تبحث عن دقيق وملح
وبعض حبات السكر
تشتهي فنجان القهوة
مكسورا بالشيح والزعتر
وقليلا
قليلا من رائحة الوطن

6

تأتينا الفصول موزعة باستقامة
بين أصحاب النياشين
والنياشين
تبحث عن مواسم لزرع الأقحوان
وتعميد الطفولة
بالدم
وبعض الصراخات
وملوحة البحر

7

إنه سياف الكلمة
عاد مختزلا في الشعارات الجديدة
يجس نبض الأزمنة الهاربة من الأعلى
ومن الأعلى
عاد في لونه الكاكي
يحمل الديمقراطية
على فوهات المدافع
وداخل ذعر.. جنود
" الخدمة الوطنية"
يلوح بها عاليا
عاليا
عاليا
أمن أجل السلم؟؟؟
أم من أجل أدراج السُّلَّم؟؟؟
أم من أجل حمّامات دم؟؟

8

الرعب يسكن ذاكرتي
الدمع تجمد حتى صار خرابا
وجوه مفككة كاللعب والدمى المحروقة
تبحث عن سكن في جسدي
ينطق طفل
توزع في دفء دمي
إنها الريح
تمزق أشرعتي
تناديني خفية
لمواسم الهجرة
إنه السياف
عاد في ألف لباس
يحاول أن يسكن عيون طفولة
ترفض .. أن تستبدل الحلم
بلون بذلة
أو وسام
ونجمة...!!؟؟

9

لا تندهشوا
ما زالوا باسمنا يتكلمون
وعلى جباهنا يكتبون
بأجمل الخطوط
والكلمات
"السكوت من ذهب"
والصمت حكمة"

10

لا تندهشوا
ما زال حتى اللحظه
يراودني سرّ امرأة
أنجبت خفية
خريطة حزينة للوطن المسروق
ووجه طفلة وقلم

11

احتفظوا بالسر
الكل يسكنكم وجه امرأة
وخريطة وطن لا يتعب
من ذاكرة الحلم
احتفظوا بالسر
احتفظوا بالسر
احتفظوا بالسر!!؟؟

الجزائر أكتوبر 1988

صدر في سلسلة " موفم ف " با للغتين ، العربية و الفرنسية .
مجموعة من كتب فنّية في طبعة فاخرة تعرِّف بأعمال أشهر الرسامين الجزائريين .

ISSIAKHEM

BAYA

KHADDA

Bachir Hadj Ali / Myriam Ben

SERMENT

BENANTEUR

gravures

سلسة مجموعة
لوحات رسامين
جزائريين

بايه



أنظر صفحة 69

# الأدب الشعبي والمسألة الوطنية

بقلم
عبد الحميد بورايو

## 1- المسألة الوطنية :

لا شك أن الحديث عن المسألة الوطنية يحيل على مجموعة كبيرة من المفاهيم التي تتفاوت من حيث درجة قربها وبعدها عن التصور الناضج والمكتمل - أو القريب من الاكتمال على الأقل- لما يمكن أن نسميه "الفكرة الوطنية" فالفكرة الوطنية يمكن ردها إلى عدد غير محدود من المواقف والتصورات التي تختلف باختلاف السياقات التاريخية والأوساط التي أنتجتها. ومن بين هذه الاستعمالات المفهومية، التي لها علاقة بالفكرة الوطنية في المجتمع الجزائري، يمكن أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر :" الوطنية" "الشعور الوطني"، "الحماس الوطني"،"الوعي الوطني" الخ....

ويقصد منها عادة تحديد مواقف أيديولوجية نابعة من إحساس الجماعة بالانتماء لمجتمع معين له تاريخ وخصائص مشتركة، يشغل حيزا محددا، يجمع بين أفراد تصورات متقاربة لما عليه المجتمع (الحالة الراهنة) ولما يتهدده من مخاطر (في المستقبل القريب)، ولما يجب أن يكون عليه (في المستقبل) هذه المواقف التي تقوم على رؤيا للماضي وللحاضر وللمستقبل تولد عند أعضاء الجماعة حالات عاطفية متقاربة وسلوكات وردود فعل موحدة اتجاه ما يجد في حياة الجماعة من قضايا ومايعترضها من تحديات. وإذا ما قمنا بعملية تجريد ذهنية، ونظرنا إلى "الوطنية" كإيديولوجيا قلنا أنها تمثل منظومة من التصورات والقناعات والمفاهيم التي تحمل منطقها الخاص بها، والتي لها وجودها البارز ودورها الوظيفي في حياة المجتمع الذي أنتجها، وهي تتجسد من خلال مجموعة من الصور والمظاهر الثقافية والمواقف الجماعية.

## 2- الثقافة الوطنية :

إن مفهوم الثقافة الذي ننطلق منه في تحديد ما يسمى بالثقافة الوطنية، يتمثل في النظر إليها على أنها منبثقة من واقع اجتماعي معين، تمثل فعالية وسيطة بين البنى الإجتماعية والإقتصادية من ناحية والسلوك العملي المتحقق في الحياة اليومية للجماعة، من ناحية أخرى، وذلك من أجل تنظيم العلاقة بينهما، وهي ذات ملمحين، تحمل من جهة بصمات الايديولوجيا السائدة فتسوغ الواقع وتحافظ على القيم المتوارثة والمعترف بها، وتعمل في نفس الوقت، من جهة أخرى، على تغيير الواقع، فتناقض ما هو سائد من قيم وسلوكات، وتسعى لاستبدالها بقيم جديدة، وتوجيه جديد للسلوك. تتميز الثقافة بالصيرورة الناتجة عن جدل العناصر المتناقضة داخلها، وبتعدد المصادر والتوجهات والابعاد، وتكمن وظيفتها الاجتماعية في تنظيم العلاقة بين أعضاء الجماعة، فيما بينهم، وفي علقتهم بالنظام وبالمؤسسات القائمة، وتعمل على حفظ التوازن النفسي للأفراد وتحديد هويتهم، وإعطاء معنى لوجودهم، وتسويغ مواقعهم، وتحاول الإجابة عما يطرحون من أسئلة في مواجهة الكون، كما توحي لهم بالسلوك المفضل. تتفاوت درجات التغير الثقافي من حيث السرعة والشمولية، وكونه يمس الجوهر أم بعض المظاهر الجزئية، تبعا لدرجة التغيير التي يتعرض لها المجتمع، سواء في تغير بنياته الداخلية، أو في احتكاكه بمجتمعات أخرى، أو في حالة حدوث طفرات استكشافية، وفي حالة تعرضه لتحديات تاريخية، مثلما حدث بالنسبة للمجتمع الجزائري ابان فترة الاحتلال الفرنسي. ما هي إذن ملامح الوضع الثقافي للمحمتع الجزائري في هذه الفترة؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تمكننا من بيان موضع "الأدب الشفوي" في السياق العام لهذا الوضع الثقافي الذي انبثقت عنه مجموعة العناصر والفعاليات التي نسميها "الثقافة الوطنية".

إن الوجود الاستعماري عمل منذ بداية الاحتلال على عرض سيادته على المجتمع الجزائري عن طريق هدم بنياته، وإحداث انقلاب جذري في حياته عن طريق حرمانه من حقوقه الأساسية ومن ثرواته الوطنية. ومن حرياته، فاجبر على الرضوخ بالقوة لسلطة سياسية وقانونية واقتصادية وعسكرية ولغوية، بحيث تم فرض الأمر الواقع مع بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وكان لهذا الواقع النتائج التالية على الوضع الثقافي في البلاد :

-انحسار اللغة العربية وقطع الصلة بين مثقفيها والعالم العربي مما أدى إلى خمودها وانزوائها في المساجد والزوايا.

-ارتفاع نسبة الأمية بعد مرور نصف قرن على الاحتلال، مما دفع أحد الباحثين

الفرنسيين إلى القول :

"كان العربي (في الجزائر) سنة 1830 يعرف القراءة والكتابة، وبعد نصف قرن من الاحتلال اصبح غارقا في الجهل" (Annales, mai/juin 1960).

قيام تعليم فرنسي محدود، مس أبناء "القياد" (الاقطاعيين)، في القرن التاسع عشر وبداية هذا القرن، وتوسع قليلا بعد الحرب العالمية الأولى ليشمل بعض أبناء الفئات المتوسطة والموظفين في المدن، لكنه ظل نسبيا في نطاق ضيق.

-ظهور المدارس المزدوجة اللغة التي تهدف إلى تكوين موظفي الإدارة الفرنسية الذين يتعاملون مع الأهالي. غير أن أثرها كان محدودا نظرا لقلة عدد الأفراد المستفيدين وخضوعها للتوجيه الاستعماري المباشر.

- ظهور المدارس الحرة بعد الحرب العالمية الأولى، والتي عملت على نشر التعليم العربي اعتمادا على الامكانيات الذاتية للمواطنين، تحت إشراف جمعية العلماء المسلمين. ورغم الجهود التي بذلت في نطاقها من أجل تنمية اللغة العربية، والروح الكفاحية التي تميز بها معلموها، إلا أنها ظلت محكومة بحدود ما سمح به التعليم الإصلاحي الديني. هذه هي إذن الشروط التي تحكمت في الوضع الثقافي في الجزائر إبان فترة الاحتلال الفرنسي، والتي أنتجت شبه ثقافة ، نخبوية، مقلدة، أضعفت صلتها بالتراث وبالواقع، عناصرها غير منسجمة، متقوقعة على ذاتها، عاجزة عن مواكبة التطور المعرفي البشري، غير قادرة على تلبية الحاجات الثقافية المتزايدة للمجتمع، يطغى عليها الفرض النفعي المرتبط بالتوجيه الديني والأخلاقي، والسياسي يغلب عليها الارتجال والتبسيط والاستجابة الظرفية، وتمثل ردود فعل عاطفية آنية على التحديات والضغوطات الاستعمارية، عاجزة عن مسايرة المدّ الوطني التحريري، فيما عدا بعض النماذج المتفردة في الانتاج الأدبي والفني، والتي تمثل استثناء.

## 3- الأدب الشعبي

في ظل هذا التشوه الثقافي ومحاولات الهيمنة القسرية في جميع ميادين الحياة، ظلت أشكال التعبير الأدبي الشعبية الشفوية تمثل الإمكانية الوحيدة التي استخدمها المجتمع الجزائري للتعبير عن واقعه المباشر بصفة عامة، وعن تطور الوعي الوطني في مختلف مراحله، بصفة خاصة، سواء، وهو في مرحلة الجنينية، في القرن التاسع عشر، أو وهو يتشكل وتتضح حدوده منذ بداية هذا القرن. ولا بد من الإشارة إلى أن هذه الأشكال التعبيرية لم تسلم هي بدورها من آثار عمليات الهدم الاستعمارية، بسبب فقدان بعض حلقات الوصل بين عناصرها (مثلما حدث بالنسبة لفن الأراجوز الذي منع سنة 1843)،

وانقطاع الصلة بينها وبين المؤسسات الثقافية نتيجة عمليات تفكيك البنيات الاجتماعية التقليدية، والتهجير الجبري، والتهميش الذي نال المواطنين، إلا أنها عموما كانت أوفر حظا من الثقافة المؤسساتية بسبب اعتمادها على وسائل اتصال شفوية لا يملك المستعمر القدرة على التحكم فيها.

إن الخطاب الأدبي الشفوي، في الظروف التي ذكرنا، قدر له أن يكون الوسيلة الوحيدة التي تملكها الجماعة الشعبية من أجل إدراك العالم ونقل المعرفة وتوجيه السلوك. وقد استطاع أن يقوم بهذا الدور عن طريق نظام من التجسيدات ذات الطابع الرمزي المستمدة من التراث الجماعي، والمعبرة في نفس الوقت عن الواقع النفسي والاجتماعي، نكتفي هنا بالاشارة إلى الوظائف التي لها صلة مباشرة بتشكيل الوعي الوطني، وهي :

أولا : تسجيل الأحداث التاريخية التي كان لها دور في تحديد "القضية الوطنية".

ثانيا : تصوير الواقع المزري ،والاحتجاج عليه، والكشف عن سلبياته، ،وفضح أوجه النقص في الجماعة (مثل الاستكانة للمحتل والتخاذل عن مقاومته والخيانة)

ثالثا : التحريض على مقاومة الغزو والصمود في وجه التحديات الاستعمارية.

رابعا : تأكيد القيم المتعلقة بالهوية الوطنية.

خامسا : ترسيخ بعض الممارسات الفنية ذات الطابع التمثيلي وتعميمها في كامل البلاد (فن الحلقة).

* .الخطاب الأدبي الشفوي كذاكرة تاريخية :

إن الخطاب الأدبي الجزائري الشفوي تحول في كثير من الحالات إلى خطاب تاريخي. ولا نقصد هنا دلالته التاريخية في ارتباطه بالسياق التاريخي فقط، إنما نقصد أداءه لوظيفة الخطاب التاريخي إلى الأجيال اللاحقة. وقد قام الشعراء، وساردو القصص بدور المؤرخين، منذ بداية الاحتلال حتى فجر الاستقلال بشكل ملحوظ. وتجدر الإشارة أن عملية التوثيق هذه قد طالت حتى فترة مقاومة الاسبان عندما احتلوا الشواطئ الغربية (قبل الاحتلال الفرنسي)، وبعض الصراعات مع الحكام الاتراك. وهكذا لا يكاد يمر حدث هام يتعلق بحياة الجماعة في صراعها مع المحتل، في أية منطقة من المناطق إلا ونجد له ذكرا في الأشعار وفي النصوص القصصية، وخاصة الأحداث المتعلقة بالمعارك التي خاضها المقاومون والثوار مع العسكرية الفرنسية، ولعل قصيدة "الفرنصيص" المشهورة للشاعر عبد القادر أحد شعراء الجزائر العاصمة، من أبرز النماذج في هذا المجال، وهي مؤلفة من

اكثر من مائة بيت نختار منها هذين المقطعين:

الايام يا اخواني تبدل ساعاتها والدهر ينقلب ويولي في الحين
بعد كان سنجاق البهجه وواجاقها الاجناس تخافها في البر وبحرين
امنين راد ربي ووفى ميجالها واعطاوها أهل الله الصالحين
الفرانصيص حرك ليها وخذاها لاهي مياة مركب لاهي ميتين
بسفاينه يفرنص البحر قبالها كي جا من البحر بجنود قويين
غاب الحساب وادرك وتلف حسابها الروم جاو للبهجه مشتدين
راني على الجزاير يانس حزين

حسراه على رجال البهجه اعطاوا امانه وانغلبوا
الفرانصيص ولد العلجه من كل جيه جانا يدبوا
كي البحر فايض على الموجه ولواد كي يجي بشعابه
الوقت كي قرب وجا معلوم كل شي بسبابه
عم على وطن متيجه اوجا على الثنيه عقبوا
هبط على طريق المرجه والناس من الخناين هربوا
والمؤمنين ضجت ضجه هذا البلارب جبه
يا سامع الدعا في الدجا الاسلام بالدعا يطلبوا.



وتحتوي القصيدة على تسجيل لمختلف الوقائع وتحديد للأيام، وللأماكن وتصوير للواقع النفسي الذي عاشه سكان الجزائر العاصمة أيام الغزو. وقد يضيق المجال عن ذكر امثلة اخرى ونكتفي بالاشارة إلى الاشعار التي قيلت في مقاومة الامير عبد القادر للفرنسيين، وفي ثورة أولاد سيدي الشيخ، وفي الثورة التحريرية إلخ...

والخطاب الادبي الشفوي كذاكرة تاريخية، لا يكتفي بنقل المعلومات، إنما يعمل على انتاج وقائع اجتماعية وحالات نفسية جديدة، باعتباره عنصرا من عناصر الايديولوجيا الوطنية (التي كانت في القرن التاسع عشر تعيش مرحلة التشكل الجنيني)، وحتى نوضح هذه الفكرة، نعود مرة اخرى لنستعين بالقصيدة المذكورة سابقا "الفرنصيص" التي

أشاعها الرواة المحترفون (المداحون) في مختلف المناطق التي طالتها يد الغزو العسكري الفرنسي، وكانوا -حسب ما يذكره من سجلوا هذه القصيدة وعلقوا عليها - يلحون في إنشادهم على المقاطع التي تحرض على الجهاد مثل

آهْنَا النَاسْ تَظْهَرْ وَتْبَانْ اَخْبَارْهَا    مُوتْ الجْهَادْ خِيرْ مَن الحْيِينْ

حُورْ اجْنَانْ رَاها تْزَغْرَتْ بَاصْوَاتْهَا    ابْوَابْ النّعِيمْ لّلامّهْ مَفْتُوحِينْ

الْمُوتْ لاَزمْتْنَا واحْنَا يَا زَادْهَا    والصّبرْ لَا تْكُونواشِي خَيْفَانِينْ

ويشير هؤلاء المعلقون (ومن بينهم بعض الاوروبيين) إلى ان هذه القصيدة "ساهمت فعلا في اضرام نار الثورات كثورة بن زعمون،1830،وثورة مليانة 1851" (*)

* الخطاب الادبي الشفوي كإسقاط تاريخي على الواقع المعاش.بتخلي الخطاب الادبي الشفوي في هذه الحالة عن وظيفة التسجيل التاريخي (التوثيق)، ليقدم رؤية للعالم متكاملة يستمد عناصرها من التراث الادبي والثقافي الجماعي. تتجسد هذه الرؤية من خلال نظام من الرموز، يتم نقله للمتلقين بغرض بث وتاكيد مجموعة من القيم التي تندرج في نطاق الايديولوجيا الوطنية". إنه الخطاب الادبي الملحمي الذ يحمل اسم "الغزوات" او "الغزي" في الثقافة المحلية، يقابله في التراث العربي "المغازي". يستند هذا اللون القصصي على موضوعات ماخوذة من التاريخ العربي الإسلامي، ويمثل ادبا ملحميا يتغنى بالبطولات الحربية، عرف طريقه إلى الصياغة ا لفنية على يد رواة شعبيين منذ العصور الإسلامية الأولى، واعاد شعراء جزائريون نظم قصصه من جديد ابان فترة الاحتلال الفرنسي حيث خلصوه من الطابع التسجيلي التاريخي المتمثل في سلاسل الإسناد، ومن الاستشهادات الشعرية الفصيحة المثبتة في المغازي المدونة، وكذلك من بعض الاستطرادات الجانبية التي تعبر عن انشغالات المدونين. إن المغازي المروية شفاها في الجزائر، رغم انها اعتمدت على النتاج الفردي في البداية، هي بفعل الإنتقال. وإعادة الانتاج من طرف الرواة المؤدين اصبحت نتاجا جمعيا، يدل انبعاثها في الجزائر، اثناء الاحتلال الفرنسي على استجابة الرواية الشعبية بحاجات جمعية. وإذا ما قرنا الروايات الشفهية بالمدونات (المصدر)، نلاحظ استجابتها للشروط الاجتماعية والسياسية التي عاشها المجتمع الجزائري في ظل الحكم الاستعماري، والتي كانت تمثل السياق التاريخي الذي انبثقت عنه الايديولوجيا الوطنية، تتجسد هذه الاستجابة في اسقاط الرواية الشفهية للمغازي الخلافات القبلية، والانتماءات العصبية الموجودة في المغازي المدونة، إلى جانب ذلك تؤكد المغازي المروية شفاها على مظاهر وحدة الجماعة الاسلامية الجزائرية اتجاه الغازي الاجنبي. تستمد قصص المغازي

عناصر نظامها الرمزي من تصورات الدين الاسلامي وقيمه. ويمثل ارتباطها بهذا النظام موقفا راقضا للثقافة الغربية الوافدة مع الاحتلال الفرنسي ورموزه. وكان موقف الجالية الاستعمارية التي كانت تحتقر الاهالي وتمارس ضدهم صنوفا من التمييز العنصري عاملا من عوامل موقف الجماعة الشعبية الجزائرية. هذه الجماعة التي دفعت دفعا إلى الانغلاق على ذاتها والتشبث برصيدها الثقافي التقليدي، الذي يقوم على سام للقيم يرتكز على المفهوم الثنائي للعالم، وهي ثنائية تتجسد في اشكال مختلفة من القيم المنضادة مثل : الايمان والفكر /الإلاهي والبشري/الظلم والعدل / الدنيا والآخرة/ الجهل والعلم/ وأخيرا الخير والشر. ويتم تقييم الثنائيات السابقة على أساس القيمتين الأخيرتين، فالإيمان وماهو إلهي والآخرة والعدل والعلم هي خير، أما الشر فيتمثل في ما هو بشري وما هو دنيوي وفي الظلم وفي الجهل والكفر. وتجد هذه التقابلات الثنائية ما يعادلها في نظرة الجزائريين للفرنسيين، حيث هناك المستعمر الكافر والجاهل، والذي لا يعنيه سوى متاع الدنيا، ويمثل سلطة بشرية ، ويمارس الظلم والقهر على الأهالي، وفي المقابل هناك المسلم المؤمن العازف عن الدنيا الذي يرجو خيرا في الآخرة. وقد اكد جو التسلط الذي عاشه الجزائريون في ظل الاستعمار مثل هذه النظرة المتشائمة للحياة. ، غير ان هذه النظرة تتجاور في الخطاب الادبي الملحمي مع إشارة حمية الدفاع عن النفس، والثار للشرف المهان، والتضحية في سبيل الوطن، والثقة في بلوغ الانتصار وحسن العاقبة. والمتلقي لهذه القصص يحدث عملية زمزمة للأحداث التاريخية، فتصبح كأنها تصور واقعه، فيصبح هو امتداد لجيش المسلمين الاول، ويصبح مستعمر بلاده صورة مكررة لجيش الكفار. ويعمل الرواة على تاكيد هذا التماثل، فيطلقون على الكفار في قصصهم نفس الأسماء التي تنتشر بين الجزائريين، والتي يطلقونها علي الجالية الاستعمارية في الجزائر مثل الروامي والنصارى والكفار، كما يجعلون شخوص القصص من هؤلاء النصارى يتحدثون اللغة الفرنسية (ومن بينهم طبعا كفار قريش) كما أن الرواة في وصفهم للمظهر الخارجي لهؤلاء الشخوص يلبسونهم نفس اللباس الذي يستعمله المعمرون الاوروبيون المنتشرون في الريف الجزائري وهو "البرطلة" و"الفيستة" و"السروال بوطويل" ويظل هذا الإسقاط ضمنيا يختفي وراء العنصر التاريخي في الشكل المنظوم للغزوة لكنه كثيرا ما يبين عن نفسه في اثناء اداته نثرا من طرف الراوي الذي يكشف عن صلة ما يحكيه بالواقع الذي يعيشه جمهوره، وهو ما دفع المستشرق "جوزيف دسبرميه " إلى التحامل في وصفه لحلقات المداحين المؤدين للمغازي، فقال عنهم :" انهم ليسوا متذوقين للجمال (...) إنهم يقصدون إلى هدف عملي ووطني عندما يعطون شكلا شعريا للمشاعر الشخصية، يفكرون في بعث الروح الوطنية في قلوب اخوانهم في الدين ويثيرون عواطفهم الدينية واعتزازهم العنصري وكرههم للأجانب" (*) ويفسر هذا الباحث

بعض رموز المغازي فيرى أن القوى الشريرة الممثلة في شخصية "رأس الغول" في احدى هذه المغازي يرمز إلى اليهود والفرنسيين (أنظر مقال :"أغاني المآثر من 1830 إلى 1914 بمتيجة)(*). ولا شك أن لهذه الشهادة، رغم تحاملها، وانبثاقها عن وجهة نظر ضيقة لفن المغازي، لها دلالتها على دور انشاء المغازي من طرف المداحين في الأسواق في مختلف أنحاء البلاد في بث الروح الوطنية في نفوس الناس. هذا بالإضافة إلى ما كانت تمثله حلقات رواة المغازي وأشعارالجهاد من ملمح وطني في انتشارها في مختلف أرجاء البلاد وقيام شيوخ الرواة المشهورين بالانتقال من مكان لآخر لأداء نفس المواد، حتى بين جمهور اللاجئين داخل المغرب وتونس، وبجميع اللهجات المستعملة في مختلف المناطق بدون استثناء.

ونستطيع أن نتصور دور راوي الغزوة في بث القيم الوطنية من خلال هذه الصورة القصصية الجزئية التي تحكي قصة الشروع في بناء مدينة القيروان من طرف المسلمين، عندما طلب الأمير عقبة من جميع الحيوانات والحشرات مغادرة الموقع الذي ستبنى فيه المدينة. يقول الراوي على لسان الأمير :


قلوا لهْ لوحْ البريحْ للهوشْ والاطيارْ
واطلبْ بشريعةْ النبي ان تخطونا
عملْ الجال يوم ثلث إيام نهار
ولي يبقى في الرسومْ ذنبه خاطينا
بعد الآجال نادى بالتكرارْ ناداته دابه حنايا مزلنا

قالتْ منّا يتي العقربْ ذا الشعارْ نحرقْ بالنارْ ومالنارْ قسْ وطنا.

إن هذه الصورة رغم جزئيتها، لها دلالتها، خاصة عندما يتلقاها اللاجئون في الحدود والمهجرون، بالإضافة إلى أن هذه القطعة الشعرية، يقوم المؤدي بنشرها والتوسع فيها مما يسمح له بتوسيع دلالتها، وبث رسالته الوطنية من خلالها.

---

(*) انظر ما تقدم في القصيدة للأستاذ بلحميسي، مجلة آمال، عدد خاص بالشعر الملحون، نوفمبر- ديسمبر 1969 -الجزائر.

(*)Revue Africaine,2em trimestre 1939.J.Desparmet:"Les chansons de Geste de 1830 a 1914 dans la Mitija" p,p. 192-226

# شهادة*

# القصيدة العربية الحديثة والمسألة الوطنية

بقلم أحمد عبد المعطي حجازي

سيداتي سادتي.

أحييكم وأشكركم، فقد طرحتم للنقاش من جديد مسألة لم يعد يتكلم فيها أحد، مع أنها مسألة المسائل في ابداعنا الأدبي المعاصر، كما أنها مسألة المسائل في ابداع كل الشعوب التي تخلفت زمنا أو أزمنة طويلة عن ركب التقدم، بما تعانيه في داخلها من تسلط القوى الرجعية، وبما تتعرض له من خارجها من عدوان القوى الاستعمارية ومؤامراتها. فإن كان لها أن تنهض فأشد ما تحتاج إليه أن تجد العون الروحي من أدبائها وشعرائها وفنانيها ومثقفيها، هؤلاء الذين عليهم أن يبينوا لنا أي جمال رائع تنطوي عليه أحلام الإنسان، وأي قدرة تمتلكها على التحقق والتجسد في الواقع.

تلك مسألة المسائل، لأن نهوضنا في هذا العالم الذي سبقنا وما زال يسبقنا حلم من الأحلام، لكنه حلم واقعي، إذا صح التعبير، لأنه حاجة، بل هو ضرورة حياة. فالأدب والفن هما النشاط الإنساني الذي يستطيع أكثر من أي نشاط آخر أن يحلم دون أن يقع في الوهم، و أن يكتشف ما في الحلم من طاقة هائلة على الفعل والتحقق والتغيير.

أحييكم لأنكم طرحتم هذه المسألة المنسية للنقاش من جديد، وأشكركم لأنكم أتحتم لنا أن نشارككم في مناقشتها.

إننا نمر الآن كلنا- أقصد شعوب المنطقة العربية- بمرحلة هي على العكس تماما من الشرط الذي جعلتموه أساسا لمناقشة الواقع الأدبي في هذه الندوة بالذات، وهو شرط النهوض الوطني. إن قوانا الخلاقة تمر كلها بمرحلة من التدهور والانحطاط، القوى والطاقات الفكرية والعملية والمادية جميعا، وما عليكم إلا أن تنظروا فيما يجرى الآن وفيما يقع وفيما يقال لكي تمتلئ نفوسكم بهذه الحقيقة التي لا بد أن نجابهها كما تجابهنا.

إن الانحطاط الآن ليس مجرد ظاهرة سلبية، بل هو قوة إيجابية أيضا. لقد انتقل المنحطون من موقع الدفاع إلى موقع الهجوم، ولقد سلبنا كل شعاراتنا العملية، فليس هناك الآن حديث أو عمل جدي يتعلق بحرية أو تحرير، أو تنمية أو

تقدم. كما سلبنا أيضا كل شعاراتنا الثقافية، فليس هناك الآن حديث أو عمل جدي من أجل ثقافة وطنية تقدمية. وانظروا في الميدان الذي أقدم فيه شهادتي المتواضعة، وهو الشعر، ما الذي يحدث فيه الآن ؟

إن القصيدة العربية الجديدة التي ولدت في سنوات النهوض، أو بالأحرى في سنوات الحلم بالنهوض، تذبل وتتراجع على كل مستوى، فهي في الغالب الأعم لغة رديئة بالمعنى الحرفي البحت، بل حتى بالمعنى المدرسي البسيط، لأنها لغة لا تقول شيئا، ولا تلتزم بأبسط الشروط التي لا تقوم بدونها لغة، ومن هنا لا تتحقق ولا تفعل. لقد فقدت القصيدة الجديدة قيمتها كإبداع، كما فقدت أيضا جمهورها. والتبريرات دائما حاضرة، وهناك الآن فرقة من المتخصصين في سوق هذه التبريرات.

إذا قلت للشاعر : ولكنك يا سيدي لا تستطيع أن تكتب شيئا، لاشعرا ولا نثرا إذا كنت لا أعرف نحوا ولا صرفا، ولا تستطيع أن تميز بين امرئ القيس والخنساء، قال لك : ولكن الشاعر عند العرب يجوز له ما لا يجوز لغيره، وهو عند غير العرب يحطم اللغة ولا يعبأ بالقواعد.

فإذا قلت له : ولكني لا أفهم ما تقول، ولا أحسه ! قال لك : هذا هو الشعر. إنه مملكة قائمة بذاتها. رمز متكامل. أداة لمعرفة خاصة لا تفهم إلا بطريقة غامضة. وماذا نفهم من الزخرفة ؟ وماذا نفهم من الموسيقى؟!



أيها السيدات والسادة

لقد كنت واحدا ممن رافقوا ميلاد القصيدة الجديدة في مصر وفي الشرق العربي. ولقد عملت في هذا الحقل أكثر من عشرين عاما في مصر قبل أن أرحل إلى باريس لأعمل في جامعتها مدرسا للشعر العربي منذ خمسة عشر عاما حتى اليوم، وفي ظني أن هذه التجربة تسمح لي، بل تطالبني بتقديم شهادتي حول المرحلة التي تمر بها القصيدة العربية الآن، والتي لا أجد وصفا يوجز حقيقتها إلا وصف الانحطاط.

لقد استمر عصر الانحطاط في بلادنا قرونا طويلة، عرف فيها الشعر ما يعرف الآن، فهو تلغيز وتنكيت، وتشطير وتخميس، وتدوير وتشجير. وهو تسلية مدرسية سقيمة لا قيمة لها ولا متعة فيها. فإذا تأملنا هذه القرون التي لقي فيها الشعر العربي هذا المصير، فسوف نرى أن الانحطاط كان شاملا، وأن تدهور الشعر كان مظهرا من مظاهر تدهور روح الخلق والنهوض في الأمة كلها. لقد غاب الشعر وفقد دوره وفاعليته حين سقطت

حصوننا الأخيرة في أيدي الاسبان والبرتغاليين والاتراك، ففقدت الأمة آخر مظهر لسيادتها الوطنية ويئست تماما من المقاومة، واستسلمت للظلام وتهيأت لعذاب القبر.

إن أسباب الانحطاط متعددة ومعقدة، والوقوف عند سبب واحد هو هزيمة الكيان الوطني بصرف النظر عن اسمائه التي تختلف من عصر لعصر، ليس معناه جهل الأسباب الأخرى أو نفيها، لكنني أعتقد أن هذا السبب جوهري مبدئي، كما أنه موضوع الندوة، ولهذا نقدمه على غيره، إذ لا يشك احد في وجود هذه العلاقة التي جعلتموها محورا من محاور ندوتكم، واقصد بها علاقة ظهور الأنواع الأدبية بالنهوض الوطني، وهي علاقة تصح سلبا وتصح إيجابا، فكما أن النهوض الوطني سبب من أسباب ظهور الأنواع الأدبية، فالهزيمة الوطنية سبب من أسباب تراجع الإبداع وموت الأنواع.

لقد ظهرت اللغات الوطنية نفسها في إطار النهوض، وضعفت وتراجعت في الانكسار والهزيمة.

اللغة العربية لم تتشكل ولم تتبلور إلا مع ظهور الاسلام، بل إن معجزة الإسلام الأولى معجزة لغوية أدبية تتمثل في القرآن الكريم.

والأمر كذلك بالنسبة للغات الأوربية الحديثة، فالنهضة الأوربية هي البيئة المادية والروحية التي خرجت منها الإيطالية، والانجليزية، والفرنسية، والإسبانية، والألمانية، والتي ظهر فيها دانتي، وسرفانتس، ورونسار، ومارتن لوثر. ولكي يظهر ملتون وشكبير كان لا بد من تحطيم الملكية المطلقة في انجلترا وقيام الكنيسة الانجليزية المستقلة. والرواية الفرنسية والأوربية عامة مدينة للثورة الفرنسية بظهورها كنرع أدبي لا يقل قيمة عن الشعر. والشعراء والروائيون الروس العظام ثمرة لنجاح مشروع التحديث الذي قاده بطرس الأكبر والأدب الامريكي لم يكن يستطيع أن يزدهر وينتشر إلا حين خرجت الولايات المتحدة من عزلتها التقليدية في الحرب العالمية الأولى.

والنهضة الأدبية العربية الحديثة في المشرق جزء لا يتجزأ من الحركة الشاملة التي ظهرت في القرن الماضي وسعت لإحياء التراث العربي القديم والاتصال بالثقافة الأوربية الحديثة كما سعت للاستقلال عن الأتراك والانجليز والفرنسيين، وتحقيق الديموقراطية والوحدة القومية.

والعكس أيضا صحيح.

إن هزيمة اثينا على يد الرومان، وهزيمة روما على يد القبائل الشمالية، وهزيمة بيزنطة على يد الاتراك، وهزيمة العرب على المغول والإسبان والاتراك كان لها اسوا الأثر على ثقافات المهزومين ولغاتهم، وها نحن نرى الآن أن تراجع الدور السياسي والاقتصادي الاوربي في أعقاب الحرب الثانية قد صحبه تراجع ملحوظ في دورها الثقافي، بل إن اللغات الاوربية لم تعد آمنة من الخطر الذي يتهددها. وانتم تتابعون لا شك خوف الفرنسيين على لغتهم التي اصبحت هدفا سهلا لسهامه اللغة الانجلو أمريكية، وخاصة في ميدان العلوم التقنية والدراسات الاجتماعية والنفسية.

سيداتي، سادتي.

إذا كانت العلاقة بين ظهور الانواع الأدبية وبين النهوض الوطني واضحة لكم كما هي واضحة لي، فبامكاني ان انتقل إلى الجانب الذي اهتم به اهتماما خاصا في هذه المسالة، وهو علاقة ظهور القصيدة العربية الجديدة بالنهوض الوطني العربي، منذ أواسط الأربعينيات إلى أواسط الستينيات.

إن المسالة الجوهرية التي دار حولها مشروع النهوض في هذه المرحلة، هي مسالة الحرية، لا بمعنى التحرر من الاستعمار الأجنبي فحسب، ولا بمعنى الوصول إلى نظام دستوري فقط، ولكن بالمعنى الشامل العميق للكلمة. فالحرية لا تتجزأ، ونحن لن نكون احرارا حقا إلا إذا تخلصنا من قيود الماضي والحاضر، من قيودنا الداخلية والخارجية، من الاستغلال الطبقي والاستعمار الأجنبي، من أسر العادة، والارتياب في الآخرين، والخوف من المجهول. نعم، يجب ان نتحرر من هذه القيود كلها أيا كانت اسماؤها لكي نسترد وعينا المباشر البريء بالعالم وبانفسنا، ونستعيد الحالة التي نستطيع فيها أن نخرج من التقليد والاتباع إلى الخلق والابداع.

هكذا نفهم معنى النهوض الوطني. إنه ليس استعادة لماض ذهني، بل هو خلق وإنشاء ومغامرة في مستقبل مفتوح.

لكن هذه المغامرة لا يمكن ان تكون مغامرة فردية، وإلا وقعت في العبث والفوضى، ولهذا كان عليها أن تهتدى بحلم جماعي، وان تنشئ لغة جديدة تستوعب هذا الحلم وتوحد قوى الامة على اساس جديد. لم يكن غريبا إذن أن يكون الاسم الأول الذي أطلق على القصيدة الجديدة هو الشعر الحر، فهو الفن الذي ولد في أحضان فكرة الحرية، ولم يكن غريبا ايضا ان يستطيع هذا الفن الجديد الوليد أن ينشئ له جمهورا واسعا في سنوات

قليلة معدودة، لانه عبر عن حلم جماعي، ولانه كان لغة جديدة بالفعل، فليس يكفي ان يكون الشعر الذي نكتبه مختلفا عن الشعر السائد او متمردا عليه، وإنما يجب أيضا ان يكون لغة، اي مصطلحا جديدا يجسد هذه الروح الجديدة التي لا توجد لدى الشاعر وحده، وإنما توجد لدى الجماعة، او لدى القوى الجديدة الفتية فيها.

لقد نضجت إذن فكرة الحرية، فتحولت من المضمون العرفي والديني وخرجت من المعنى السياسي المحدود الذي كانت محصورة فيه خلال مرحلة اليقظة الاولى والإحياء، لتكتسب مضمونها الانساني الاجتماعي التقدمي في الاربعينيات والخمسينيات والستينيات.

وبينما كانت قصيدة الاحياء تستدعي التراث الشعري القديم وتنهل من اللغة التقليدية بمفرداتها وتراكيبها وموضوعاتها لتصل حاضر الشعر بماضيه، فالقصيدة الجديدة تذهب إلى العكس فتحاول استخلاص لغتها من لغة الشعر القديم، ومن لغة الدين، ومن لغة الخطبة والتقرير.

حتى اوائل هذا القرن كان شعراء الإحياء يعارضون قصائد المتنبي وأبي نواس وأبي تمام والبحتري والشريف الرضي، ويجتهدون في إيقاظ العاطفة الدينية الجائعة، فقد ارتبطت لغة الأدب في عصور الازدهار الماضية بلغة الدين، ومن هنا قولهم "ابت العربية أن تتنصر"، لكن المضمون الانساني الاجتماعي للحرية كان يبحث عن لغة جديدة، لغة تمد جذورها في التراث الشعري الانساني المشترك، وتفصح في الوقت ذاته عن المضمون الوطني العلماني للواقع الجديد.

والحقيقة ان هذه اللغة كانت تتكون وتتبلور، بل كانت موجودة بالفعل في لغة الصحافة والقصة والترجمة، ولغة الحياة اليومية، وإن لم تدخل الشعر إلا على أيدي الشعراء المجددين الرواد. وبامكانكم ان تجدوا تاثير هذه المصادر اللغوية في شعر السياب، ونزار قباني، وخليل حاوي، وصلاح عبد الصبور، والمتحدث إليكم الآن.

ليست المفردات فقط كما في قول السياب !

اواه لو سيكارة في فمي

لو غنوة، لوضمة، لوعناق

سعفة خضراء أو برعم

وكما في قول صلاح عبد الصبور :

وشربت شايا في الطريق

ورتقت نعلي

ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق

قل ساعة قل ساعتين

قل عشرة قل عشرتين

وليست التركيبات فقط أو الموضوعات فقط كما في قصيدة صلاح " شنق زهران"، وليست التضمينات الشعبية فقط كما في قصيدة السياب " مرثية جيكور" :

شيخ اسمه ترللاً

قد شاب ترلْ ترلْ ترلْ وما هلاّ

ترلْ العيد ترللاً

زغردن ترلْ ترللاً

الثوب من الريز ترللاً

والنقس صناعة بغداد

بل نحن نستطيع أن نجد الأثر الأكبر لهذه اللغة الحية في الإيقاعات الجديدة، وفي العروض الجديد الذي يحتضن هذه الإيقاعات.

إن العروض الجديد يمحو التوازي والتوازن اللذين يتناقضان مع روح التمرد والثورة في تدفقها أحيانا وتقطعها أحيانا، ويظل أمينا مع ذلك على ما في الأوزان من قيمة أساسية.

هكذا ظهرت القصيدة الجديدة، لا بعمل شعراء الفصحى وحدهم، بل أيضا بعمل عدد

من شعراء العامية الكبار كصلاح جاهين وفؤاد حداد في مصر، وسواهما في لبنان والعراق.

وإذا كانت القصيدة الجديدة الفصحى تنهل من تراث العامية، فالقصيدة الجديدة العامية تنهل من تراث الفصحى. وهناك نماذج عند هؤلاء وهؤلاء لا تختلف فيها العامية عن الفصحى إلا في الإعراب.

نحن نرى إذن أن هناك منطقا في كل هذا. فالقصيدة الجديدة هي قصيدة الأجيال التي تعلمت في المدارس المدنية لا في الجوامع والمعاهد الدينية، وهي قصيدة الأجيال التي خرجت من بين الفئات والطبقات الشعبية، وهي قصيدة الحرية بمعناها الانساني الاجتماعي، وهي ثمرة من ثمرات اللقاء والحوار بين الثقافة العربية والثقافة العالمية. إنها قصيدة العرب المعاصرين لا العرب القدماء، قصيدة الحاضر لا قصيدة الماضي، قصيدة المشروع الوطني الطموح الذي كان يبحث عن شعره الخاص وقصيدته الجديدة.

لكن هذا المشروع كان له أعداؤه ومعارضوه، لا من السلفيين وحدهم، بل من تيارات أخرى لها شعاراتها الاجتماعية والثقافية المختلفة، واقصد بها بعض الجماعات الشعرية التي ظهرت في لبنان أوائل عام 1957 ورفعت شعار الثورة على اللغة القديمة والقصيدة التقليدية، بل على التراث العربي كله باعتباره تراثا عبوديا صحراويا متخلفا، لكنها وقفت ايضا بكل قوتها ضد مشروع النهوض الوطني الذي ولدت منه القصيدة الجديدة، وهكذا ظهرت نظرية شعرية جديدة تختصر الحداثة في جملة من القواعد والمثل الشكلية، وظهرت على أساسها قصيدة جديدة أخرى عادية لمشروع النهوض الوطني ومعادية لقصيدته وثقافته جميعا.

وإذا كان هذا التيار قد ظل معزولا إلى أواسط الستينيات، بل إنه قد انهار من أساسه تحت تاثير الانتصارات المتوالية التي حققها مشروع النهوض في أوائل الستينيات، فقد عاد إلى الانتعاش من جديد نتيجة للهزيمة الكبرى التي منى بها هذا المشروع في يونية/حزيران 1967 واظن أن هذه القصيدة المضادة هي النموذج الذي أصبح يحتذيه كثير من شعراء الأجيال الجديدة التي دمرتها الهزيمة، وبالتالي فهي المسؤولة عن هذا الانحطاط الذي أشرت إليه في البداية، والذي يعود سببه في رايي إلى الفصل الحاد اليائس بين العمل الثقافي والعمل الوطني، او بين الشعر وحركة الواقع.

لقد وقعت ردود فعل من هذا النوع في ثقافات أخرى. ولقد اشرت إلى صور منها

وقعت في الماضي، وبامكاننا أن نشير إلى صور أخرى وقعت في هذا العصر الحديث.

في منتصف القرن الماضي كانت الثورة الفرنسية محاصرة، بل كانت الثورة المضادة قد وقعت، فعادت الملكية، وعاد النبلاء، واستردت الكنيسة شيئا من قوتها، وتعرض الدستور للعدوان، وذهب فيكتور هيجو إلى المنفى، فكانت هذه الهزيمة بيئة صالحة لظهور التيارات التي رفعت شعار "الفن للفن"، فالعمل الفني عليه أن يتجه لذاته، وأن يكفي نفسه بنفسه، وأن يبقى مستقلا عن أي هدف وأي قصد. مع الشعراء ألا يخدموا أي شيء، اللهم إلا أن يهبوا أنفسهم لخلق الجمال، ذلك انه -كما يقول تيوفيل جوتييه- " لا شيء مما هو جميل يعتبر ضروريا للحياة. يمكن الاستغناء عن الزهور دون أن نعاني من ذلك معاناة مادية، ومع ذلك فمن هو الذي يريد أن تختفي الزهور من العالم ؟ الجميل هو الذي لا يستطيع أن يخدم أي شيء. وكل ما هو نافع قبيح، لانه التعبير عن حاجة ما، وحاجات الإنسان كما يقول هذا الشاعر البارناسي دنيئة مقززة !

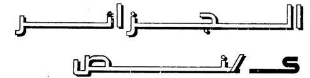
كان تيوفيل جوتييه يعتبر نفسه ضحية الثورات، فقد دمرت ثورة 1830 عائلته، ومنذ ذلك الحين اصبح عليه أن يعمل ليكسب رزقه، وكان الشعر هو الدواء الوحيد لتشاؤمه اليائس، فالفن -كما يقول - هو العزاء الذي نناله بديلا عن الحياة السعيدة.

غير أن الحال عندنا أسوأ، فللفرنسيين أن يعبثوا بلغة الشعر كما يشاؤون، لأن لغتهم حية، ولأن تراثهم الراسخ المتمكن من حياة العصر يستطيع أن يعالج أخطاء المخطئين وأن يتحملها دون أن ينهار. لقد حققوا مشروعهم الوطني منذ قرنين على الأقل، أما نحن فلم نحقق إلا القليل، ونحن ننهزم أكثر مما ننتصر، ونحن نكتب بلغة لا تكاد توجد في حياتنا العملية ولا تكاد تؤثر فيها، ولهذا ينتج عن الفصل بينها وبين حركة الواقع آثار مدمرة. وها نحن نرى هذه الآثار واضحة في شعرنا وفي ابداعنا الادبي المعاصر كله.

إنني لا أطالب بقصيدة تخرج من لغة الشعر إلى لغة النثر، وليست لدي قواعد صارمة أو أشكال جاهزة أطالب بان يلتزمها الشعراء. والشعر لن يكون ابداعا حقيقيا إذا لم يكن مغامرة لا تهتدي بغير هواتفها الداخلية. وأنا أناهض كل دعوة لتسخير الشعر لخدمة اية غاية مباشرة مهما كانت، لكن لا أستطيع أن أتصور شعرا بلا لغة، ولا أستطيع أن أتصور لغة بلا جماعة، ولا أستطيع أن أتصور جماعة بلا مشروع.

---

* أعدت خصيصا لندوة الجاحظية حول : الأب والمسألة الوطنية.




# سؤال عن الأدب الوطني



د. عمار بلحسن



## 1 - قبليات :

الآن، بعد ربع قرن، يبدو أن الكتابة -اللعبة الدموية مع الغرب المستعمِر، سابقا قد فقدت مشروعيتها وضروريتها، وأن تلك الرسالة المفتوحة الواسعة إلى الغرب على حد تعبير "اللعبي" قد انتهى أجلها، صحيح، "أن أروبا لم تعد بالنسبة إلينا، نحن الشعوب " المتخلفة" الجاهلة، الفقيرة، أكثر من "جيفة متمدنة" كما يقول أدونيس(1) ولكن النظر إلى مرآة الغرب، لا تعكس سوى صورته لنا، أما التأمل في مرايا الذات التاريخية المتكسرة، فإنها معاناة تتطلب شجاعة قصوى، وتجد مشروعيتها الأليمة في أن تعريف الأنا بالسلب، وبكيفية نافية، جدالية، لم تعد مقنعة. لم يصبح الاستعمار كَفُلٍ، ليكون طرفا للعلاقة مع الغرب. الحداثة، ككونية مهيمنة هي التحدي الأكبر. لنقل إن إشكالية البلدان الخارجة من المجال الاستعماري والتبعية، هي كيفيات اندراجها في العصور الحديثة باختلاف واستقلالية ومغايرة، ونمط الحداثة المختارة، وطبيعة النماذج والعلاقات المجتمعية، لأن الحداثة حداثات، ولأن الغرب "غربات"!

كيف يجد المرء مكانا مشروعا بين الأحياء وكيف يستحق موته بين الأموات، متعاليا على انكسارات تلاقل التاريخ، متجاوزا لنشأته المعطوبة، وصراعاته المريرة داخل الرابطة الكولونيالية، معيدا تأسيس أناه، واختلافاته وتعدده المفتوح، من شظايا التهميش والاخضاع والإلحاق، كعلامات ملموسة للوضع الاستعماري السابق ؟

صحيح أن مجتمعا أو أمة مستعمرة سابقا، تطرح على نفسها واجبا، ومن الضرورة أن تفعل، مهمة تشكيل الأنا السياسية أو الدولة، لتنظيم المشروعية ومشروع الإنفصال والاستقلال عن أنساق الهيمنة، ولكن الدولة- الامة كمعبر سياسي عن وجود المجتمع الوطني في التاريخ والعصر، لا تحل بضربة سحرية مشاكل الهوية: أي المشروعية الثقافية وعمق حقلها التاريخي وتعددية التعبير الوطني، الثقافي والأدبي.

ليس بمقدور هذا النص، إدراج مجالات واسعة كالثقافة والفكر والإيديولوجيا في موضوع الإمتحان والمسألة، سنختار الادب، كممارسة ثقافية ورمزية لطرح بعض الأسئلة رغم وعيها بتراكب الحقل الادبي في حقل انتاج الخيرات الرمزية- بمفهوم بيير بورديو.

لنبدأ اذن، بطرح الأسئلة، قطع غبار إشكاليات لم تكتمل، أو لا يمكنها ذلك إلا بالعلاقة مع أسئلة أخرى، لا ريب أن مناقشة كمناظرة من هذا النوع، ستصل إليها.

## 2 - حول "وطنية الأدب" و"الأدب الوطني"



هل يمكن التكلم عن "أدب وطني" أدب مجتمع مستقل، متخطيا نفي النفي، كمسار أعلى من نفي الآخر المستعمر سابقا، واعيا بملابسات تأسيس لسان وأدبية خاصة وإيجابية ومغايرة، لا تعرف نفسها ككلية نافية، جدالية، مضادة، مع أدبية المستعمر التاريخية، كما عرفها في شكل الأدب والرواية الكولونيالية وأطروحاته؟

هل انتهت عملية تصفية الإستعمار من الأدب ؟ أم أن التاريخ كما الانثربولوجيا، والعلوم الإجتماعية مجال تتجادل وتتصارع فيه تيارات الايديولوجيات التي عرفها ماضي المجتمع الجزائري ؟

هل بلد عانى من الكارثة، وخرج منها، بثمن مجتمعي ثقافي، مازالت بقاياه تفعل، وذات آثار لغوية، وبسيكو-ثقافية، يملك دولة وطنية، قادرة على تأسيس أدب وطني، مستوعب لإنجازات الأدب ذي النزعة الوطنية، الذي ظهر خلال وبعد الثورة، لا يحقق مشروعيته، في الإندراج في الخطاب الأيديولوجي الوطني، بل في تعبيرية وجمالية وأدبية الكتابة نفسها، كما يحدث في أمريكا اللاتينية مثلا، حيث تمارَس الكتابة الأدبية، وتُبنى كمجال -حتى لا أستعمل كلمة مؤسسة- مستقل ذاتيا عن

مجال السلطة المضادة، أي الخطاب الديموقراطي السياسي المضاد للدكتاتورية والاستغلال، أو تباعده عنها.

كان **محمد ديب**، قد أشار في الخمسينات التي تزامن الكفاح الوطني مع بروز أدب وطني، في جزائر تعاني بصعوبة من انتاج أدب مكتوب بالعربية، فتستعمل اللغة الفرنسية لتعبر عن هويتها. ورغم تمجيد ديب للأدب الجزائري وتثمينه للذاكرة الشفوية، كمكتبة وطنية للشعب، إلا أن الكتابة الأدبية العربية السلفية نثرا وشعرا مكتوبا وأدبا شفويا، قد ارتبطت مع الحداثة الأدبية لجيل 52 الأدبي، لتشكل "تراث" الادب الجزائري بعد الاستقلال، كعنصر هام من بنية اجتماعية في طور التأسيس "هي بنية الثقافة المكتوبة" التي تجد ضرورتها في نقد "**مصطفى الأشرف**" لفكرة ديب، عن الشفوية (2) ودفاعه عن "التدوين" كتقدم ثقافي عصري.

فذلك العنف الرمزي المعاصر للعنف الثوري والسياسي، رغم مشروعيته وضرورته التاريخية، أخفى تبعية "المجال الأدبي" للمجال السياسي وخطه وخطابه الوطني التحريري، واندراجه الملتبس داخل مقولاته ومنطقه الوطني، لدرجة ان يتكلم المرء، عن ما عرف بـ" أدب الثورة" وتأويله ككتابة-أطروحة، تعيد انتاج افكار واطروحات و خطابات الايديولوجيا الوطنية، لتحقيق وظيفتي، نفي وتعرية الخطاب الايديولوجي والرواني الكولونيالي، والجدال معه وانتاج دلالة التحرر، كدلالة مركزية نافية للرابطة الاستعمارية وطرفيها : المستعمَر والمستعمِر معا، الاجنبي والجزائري.

ولكن لفظة اومقولة "الوطنية" التي عرفها ذلك السياق السسيو-تاريخي، رغم اشتمالها على نواتها الثقافية، تتفارق وتختلف عن "الوطنية" بعد الاستقلال.



• لا ريب ان مقولتي "الوطن" و"الأمة" تشكلان قوة أيديولوجية تملك جدولا تأويليا تفسيريا، لكثير من الوقائع والظواهر الوطنية الهامة والدلالة، كالتاريخ والثقافة والسلوكات والايديولوجيات، والتوترات أو الصراعات الإجتماعية، بحيث أنها لا يمكن ان تختزل إلى الوظيفة السياسية، وان ترتبط بالسياسي او الدولة، فهي تغطي مجالات عدة: كاليوتوبيات والاساطير والآداب والفنون. ان الأمة كلية منسجمة متنوعة وملموسة، مجال جيو-حضاري، واقتصادي، ولغوي، ومجتمعي وعمق تاريخي. هي مجال، اقتصاد، وأنا عاطفية وفكرية، مندرجة في التاريخ والجغرافيا، والكينونة الزمنية واللغة.

لذا فان مقولة "الأدب الوطني" لا تتعلق هنا بنزعة ايدبولوجية، أو دعوة شمولية، بل ترتبط بنمو مجتمع مستقل، وتأسيس دولة عصرية، وتنظيم الممارسات والوظائف الاجتماعية، ومجمل الانتاج الثقافي ومنه الأدب، كمجال وجزء من الحقل الثقافي، ذلك أن وجود، المج المدني والسياسي في اطار مستقل، يفترض نشوء وتأسيس حقل انتاج الخيرات الرمزية. ويتوافق هذا المنظور مع ما

يورده ر. اسكاربيت، الباحث السسيولوجي الفرنسي بشأن الأدب الوطني:

*"من الصعب أن نتصور بلدا، يريد أن يملك استقلاليته الثقافية، في العالم الذي نعيش فيه من دون أن يكون له أدبا وطنيا متماشيا مع احتياجاته." (3)*

يرتبط هذا النشوء والتكون لمجال أو حقل الأدب بمسارين :

أ- عملية البناء الثقافي للدول المستقلة حديثا التي تتجسد في انجاز صناعة ثقافية تحتية، اقتصادا، تكنولوجيا وتشريعات أي بنيات انتاج وتوزيع وسوق واستهلاك ثقافي وأدبي.

ب- تبلور وتشكل حقل انتلجانسيا تقوم بالانتاج الثقافي والمعرفي والعلمي والايديولوجي والأدبي والفني، ويشكل الكتاب الشريحة الأكثر تجديدا وريادة واصالة. نظرا لكون الأدب والفن وأجناسه مجالا للتغيرات والثورات واليوتوبيات الفنية والأسلوبية واللغوية، ففيها تتم عملية تجديد وتغييرالشيفرات والمدونات اللسانية واللغوية، والجمالية والقيم وموديلات الرؤية والايديولوجيات والنظرات الفردية والجماعية وتبدو مختبرا معقدا وشيقا للغات والمخيلات والتصورات.

ويمكن القول إن المسارين يجمعان عناصر مؤسساتية وفكرية تقترب وتتقاطع مع مفهوم المؤسسة الأدبية، كما هي معروضة ومنظرة عند باحث سسيولوجي "كجاك دوبوا (4)".

إن هذه الزحزحة أو النقل لمفهوم الأدب الوطني من دلالته الايديولوجية إلى دلالته الثقافية-التنظيمية، لا تتجاهل ارتباط الحقل الأدبي ومنتوجاته بالدولة والسلطة من جهة وباالايديولوجيات واليوتوبيات الثقافية والسياسية الموجودة على صعيد المجتمع، وكذلك برضعية "الديمقراطية" و"التعبير" تاريخيا وواقعيا.

ويطرح هذا النقل اشكاليات "تأسس" الأدب الوطني، وتشكل الحقل الثقافي برمته، مع ما يصاحب ذلك من اسئلة، تتعلق بدلالات ومؤشرات الجنسية "الأدبية" وتمفصل الأدبي بالمجتمعي، واستقلاليته الملتبسة عن السياسي وفعله في المدني والإجتماعي. بدون ريب أن صرح "الكتابة" داخل المجتمع المدني والحركة الديمقراطية للتعبير والتراثات الشعبية، يعني "فك الارتباط" بالمنظومات الايديولوجية الوطنية، التي غذت، طروحات الأدب الثوري لجيل 52 خصوصا الانواع الأدبية كالرواية والشعر (ديب، ياسين، معمري، بشير حاج، زكريا) ولكنه لا يدل على "استقلالية" الحقل الأدبي وطنيته، فاغلب الانتاجات الدالة بدءا من وطار إلى ميموني اكتسبت مشروعيتها الأدبية والنقدية من مؤسسات أدبية خارجية (المشرق، فرنسا) ويبقى "الحقل الأدبي" الوطني، هشا وغير مستوعب وتابعا. ومن المهم هنا تحليل "تبعية" من هذا النوع ودورها في اعاقة نشوء، ونمو أدب يجيب على حاجيات قراء مجتمع ووطن معين. في تعدده واختلافه. إن انعدام النقد الأدبي، وقنوات الاتصال

الأدبي والثقافي، ووضاعة الصحافة الأدبية، الخ... ادى الى تشتت الانتلجانسيا المنتجة للرمزيات، وفعلها في أوساط ثقافية خارجية، وعدم وجود مشروعيات وريادات واجماعات وقيم أدبية مشتركة بين القراء وفاعلي ومسيري الحقل الأدبي. ليس هناك مجتمع "فكري وأدبي"، حتى ولو اتخذ صفة العائلة "الانتلوقراطية" في دسائسها وقيمها وموديلات سيطرتها. (أزمة اتحاد الكتاب. عدم وجود مشروعيته واجماع لدى القراء لدى النقاد. سيطرة الرؤية الايديولوجية الفقيرة على النقد..).

وربما نطرح سؤالا مفاجئا ومفارقا هنا :

ما هو الأدب الجزائري ؟ وما معنى الجنسية الأدبية ؟ ثمة انزلاقات تمت من النقاش الأدبي اللغوي إلى مفردات الخطاب السياسي والايديولوجي مثل الاصالة، الهوية، الخصوصية ، الدين، اللغة وإلى علاقات غامضة استمرت لمدة ربع قرن، بعد الاستقلال، بين الأدب والسلطة، من نواحي عديدة : وضعية الكاتب والفنان في مجتمع وثقافة، تهيمن عليه وعليها دولة-أمة Etat-Nation، وتلغي الاختلافات والتناقضات بتسوية ايديولوجية تحت لفظة "الثقافة الوطنية" وعلاقات هذا الكاتب بالمجتمع، عبر القراء والمتلقين، وطبيعة القيم التي تحكم عملية التلقي، بوصفها قيما متعارضة حداثية وتقليدية، مدرسية أو نقدية، سلفية أو تقليدية أن قراءة وتلقي الأدب الجزائري اشكالية عويصة، تلقمها الازدواجية اللغوية والتعصبات الايديولوجية والوضع الثقافي الفقير نسبيا مما ينتج "اختناقا" على حد تعبير جمال الدين بن الشيخ ناتج عن ارادة السلطة في الحاق الأدب واستيعابه. داخل دولاب "الادارة" و"المنظومات الايديولوجية الحزبية". مع مخاطر هذا الالحاق ونتائجه الكارثية على مستوى الكتاب والأدباء. صمت وعزلة، حرج وهجرة، استقلالية وهامشية. غياب أي سلطة للأدب. ظهور أدب "داخلي" (يمتاز بالرداءة الايديولوجية والفنية). هجرة القراء نحو الآداب الخارجية... الخ. وقد أثبتت كثير من الدراسات السسيولوجية حول "القراءة والملتقى" استمرار الموديلات والقيم الخارجية، بدون وجود صورة مركزية ووطنية للأدب الجزائري (البيب، بنيس، جون، ووديع بوزار).

## 3 - حول الوطنية والأدب

كمفهوم تتقاطع وتتماهى "الوطنية" مع " نزعة حب الوطن "Patriotisme ومع " النزعة الوطنية" Nationalisme ، حتى تحيل كذلك إلى القومية والاقوامية Nationalitaire والهوية الوطنية Identite Nationale

ورغم أن الحقل الدلالي لهذه المصطلحات متشابك ومشوش ومتداخل، نشير- وليس هذا مجال تحليله- إلى أن الحركتالوطنية الجزائرية انتجت خلال عملية التحرر خطابا ايديولوجيا وطنيا، يعتبر

الخطاب النافي والجدالي لاطروحات الخطاب الكولونيالي الاستيطاني او الادماجي L'Ideologie du peuplement et de l'assimilation، كان بمثابة تعبير وتمثيل لرابطة المستعمر/ المستعمَر (كما عند فانون أو الهير ميمي) المستوى الفكري والايديولوجي يرتكز على اطروحتين هما: وجود الشعب والأمة الجزائرية في عمق الحقل التاريخي، وفكرة الاستقلال الوطني. اجتماعيا، مرت الوطنية بلحظتين: وطنية ريفية-تقليدية انتهت مع نهاية القرن (1900)، لم تعرف حداثة "الأمة" والتنظيم العصري للوطنية وحركة التحرر، ولحظة الوطنية الحضرية، التي تكونت ككتلة تاريخية من الفئات الاجتماعية الشعبية الجديدة التي افرزتها التحولات الكولونيالية ومجمل اشكال وعيها النقابي، الإج والسياسي والفكري بمساعدة المثقفين. ايديولوجيا، يمكن القول أن مركز "الوطنية" المضادة للاستعمار هو الخطاب الموطني الشعبوي الذي تحول مع ثورة نوفمبر إلى خطاب وطني ثوري اما اطرافه فهي الخطابات الوطنية الاصلاحية، السلفية والليبرالية والشيوعية التي اثرت الوعي الوطني وعمقته دينيا وديمقراطيا وايديولوجيا.

وإذا كانت هذه التكوينات قد اطّرت وأثرت في وعي ومراحل تطور الأدب الوطني على حد تصنيف فانون للخطاب تكون الوعي، فانها اعطت على حد ياسين توجيها للكتابة: الشعر والثورة. أي تغيير الشيفرة السيمائية-الجمالية والايديولوجية للكتابة وخلقت أدب "الثورة الجزائرية" من ديب وياسين إلى مفدي زكريا. بغض النظر عن تفاوت هذا التغيير والتثوير من لغة لأخرى ومن أدب لأدب ومن جنس أدبي لآخر.

وستصبح هذه الوطنية الشعبوية والثورية، بعد الاستقلال بنية ايديولوجية ملموسة: دولة-أمة، مشروع وطني اج وثقافي وكليانية سياسية وفكرية واحدية. عصفت بها احداث أكتوبر88 والتغيرات الديمقراطية، ستحدد تطور "الأدب الجزائري" وتشير إلى اشكالية تطوره المركزية:

تملّك السياسي للرمزي وتوليفه وتحريكه، وطموحه للهيمنة على كل حقل الرمزيات من فن وفكر وأدب والحاقه بالخطاب الوطني، للدولة وللحزب الوحيد، كخطاب مهيمن وسائد، بحيث يصبح الأدب والتعبير "منابر" و"خطابات" المجتمع السياسي وايديولوجية الشمولية، متجاهلا تعبيرات ولغات المجتمع المدني وتراثاته.

وقد تعرض هذا الإلحاق لنقد كثيف وصائب من طرف كثير من المثقفين امثال مازوني، ياسين وبن الشيخ وخصوصا مصطفى الاشرف الذي فكك النزعة الوطنية الشمولية في نصه المشهور حول "الرواية المغاربية"، حيث نقد بصرامة: الايديولوجيا الوطنية الحربية العتيقة و"النزعة الإثنوغرافية" الوطنية الزائفة التي تفلكلر الحياة الشعبية والوطنية، بوصفهما حلمتي البورجوازيات الجديدة المتخلفة في المغرب الكبير، اللتين ترضعان الكتاب والأدباء، هادفة لتحقيق مشروعية بطولية ماضوية،

وغرائبية فلكلورية تتوائق مع ارادة السلطات السياسية في تمويه واخفاء حقائق الواقع الوطني وابعاد الكتابة عن واجهاتها الجديدة أي :

-نقد المدونات الايديولوجية السائدة

-نقد الشيفرات السيميائية والجمالية للكتابة السلفية

-نقد المعيش والواقع اليومي والتاريخي وعلاقته وقيمه.

ثمة مؤلفات دالة، فككت وحاكمت بسخرية وفعالية جمالية الكتابة من جهة، كمشروعية للأدب السلفي-بالعربية، وموضوعة "الثورة التحريرية والنزعة الاجماعية والوطنية الشمولية، كمشروعية للسلطة واطروحة "التحديث والتشريك والتقدم" كمشروعية للنظام الاقتصادي والاجتماعي: من "التطليق" مرورا بـ"اللاز و"التفكك، والباحثون عن العظام، حتى "النهر المحول وشرف القبيلة، كان الأدب كتابة ثانية نقدية وجدلية للمنظومات الايديولوجية الوطنية الشمولية، نصا مفككا وايحائيا للكتابات المهيمنة، بوصفها بنيات ذهنية لمجموعات اج، وسياسية بمفهوم ث. أدورنو وجولدمان.

ولربما أن "واحدية" و"كليانية" هذه الاتساق السياسية الفقيرة نسبيا التي امتصت "الماضي الثوري" و"الحاضر المتحول" بهدف تحقيق المشروعية، جعلت الأدب منبرا ممتازا لنقد النزعة الوطنية الاجماعية-الشعبوية، فعندما تهيمن الدولة وخطابها على المجتمع المدني وتلحق الأنتلجانسيا، يصبح الأدب حركة نقدية، للكتابة والايديولجيا، معوضة وبديلة لكل الادوات والقنوات السياسية والفكرية الممنوعة والمقموعة، يصبح تعبيرا عن حلم "الديموقراطية" و"التعبير" المسكوت عنه والمهمش. ومن المهم هنا دراسة ارتباط النص الجزائري بنظريات ايديولوجية نقدية كالماركسية والاسلام السياسي والحداثة من خلال تناوله للتيمات المختلفة والمتنوعة والمغايرة للتيمات الايديولوجية المهيمنة.

-نقد "اطروحة الثورة" كنقد لمشروعية السلطة التاريخية.

-نقد "المعيش" و"القيم الاجتماعية والعائلية" وطرح المكبوت والمراقب والمهمش: الحب، الجنس، المرأة والزواج، كتيمات مضادة للعائلة بوصفها مؤسسة اجتماعية تعيد انتاج هيمنة السياسي والسلطوي.

-نقد "الديني والسلفي" كتابة ومرجعية.

-المطالبة بالإعتراف بالذات والحرية الفردية والإختلاف.

-نقد "الإجماع الوطني" وتصوير الصراعات الإجتماعية.

هل تحققت الوطنية بصفتها كتابة عن الحياة الشعبية والإجتماعية داخل الجزائر؟ سؤال يشير أن الوطنية في الأدب هي انتقال من الإلحاق بنزعة شمولية إلى "التعبير المتعدد" عن "مجتمع مدني وطني" وصراعاته وتعدده وغناه، تلبية لحاجيات معرفية وجمالية مطروحة على صعيد القراء والجماعات، المجتمع الوطني.

## 4 ســؤال اللـــغـــة:

4. 1- لا يمكن اختزال الأدب إلى النص الأدبي، ولا يمكن اختزال النص الأدبي إلى اللغة، مادته الوحيدة أو جوهره أو حبره، لا يكفي القلم والورقة وهما منتوجان صناعيان، لانتاج أدب. ان الأدب منتوج لغوي، نص في منظومة نصوص متوارثة أو معاصرة، بنية مكتوبة ضمن بنية المكتوب، كمؤسس للحداثة الحالية. وساغني نفسي من الدخول في "لغوية" الأدب واندراجه في اللغة كمادة تشكيل مقتطعة من اللغة المكترية بكيفيات دالة ورمزية (5) يقاطع فيها الأدبي مع الايديولوجي، و يتجادلان، كوعي ولا وعي الخطاب. ما هو مهم هنا هو "رهان" اللغة، في علاقته مع مأسسة أدب وطني، يبنى في سياق مجتمع ودولة وطنية، تنتمي لجو حضاري -عربي اسلامي، مغاير للنزعة الايديولوجية والاحادية، التي تختزل هذا الجو إلى "ثقافة" واحدة ووحيدة، وتتلاقى مع نزعات "اثنية وعرقية" نعرف مخاطرها الكارثية! لنقل أن اللغة هي المادة الأساسية لكل فاعل أدبي، المولدة للفعل الأدبي، مع ما تحمله من رموز واشارات وبصمات النسيج الاجتماعي والوطني الذي تعبر عليه.

ماهو مفارقة، لا شك انها تاريخية، ان "الأدب الوطني" كمؤسسة، يعمل بلغتين، وينتج جزائريته وهويته، في سجلين أو مدونتين لغويتين متباعدتين، إذا غضضنا الطرف على تعارضهما التاريخي، أو جدالهما التحتي الذي يتجلى في انفصال الدائرتين الثقافيتين، وعدم وجود جسور فعلية بينهما كما هو الحال نسبيا في بلدان المغرب الأخرى (6).

لنقل ان التعبيرية أو الأدبية الوطنية، آنيا ومستقبليا، مرتبطة برهان اللغة(ت) الوطنية، فبدون لغة توحيدية، ليس هناك أدب وطني، معبر عن مجتمع مستقل، وهوية وطنية، وطلب ثقافي، وأدبي متزايد لاجيال عربية اللسان والتعليم والتكوين. اللغة التوحيدية لا تعني هنا "الاحادية اللغوية" كما يفهم الخطاب اللغوي المشترك، بقدر ما تعني وجود لغة ثقافة وأدب وانتاج مكتوب، معرضة دائما للتثاقف المجتمعي واللغوي.

يمكن أن نقول مع "يوسف سبعي" ان برنامج أدب وطني، في بلد خارج من السيطرة الاستعمارية، هو الدفاع وتصوير اللغة الوطنية واستعمالها كمادة ووسيلة، لتحقيق التواصل

والاتصال، فخلق الجمالية الوطنية هي مهمة الأدباء والكتاب المرتبطين نقديا بمشروع المجتمع والثقافة الوطنية، التي تملك وسائل وأجهزة لتسيير اللغة الوطنية. من الآن يؤكد يوسف سبعي، أنّ أي كلام متبلور وصائب عن أدب الأمة أو الأدب المرتبط بالدولة الوطنية، لا يمكنه تجاهل الأدب المكتوب باللغة الوطنية، أي العربية كلغة كتابة وانتاج فكري وفني مرتبطة باللغات والمخيلات... لأن الأدب المكتوب بالفرنسية، يتباعد شيئا فشيئا عن مجالات قراءاته واستهلاكه ومقروئيته، رغم حداثته ووطنيته الملتبسة، ليتحول إلى "أدب مهاجر مغترب"(7)، موجه للآخر ومكتوب لأجله، وفاعل في بنية ثقافية وأدبية مغايرة، نصوصا وقراءا وأدبا.

لا يمكن للمرء أن يعزل نصوصا أدبية، شكلت اضافات، ان لم نقل، تأسيسا للأدب الوطني وما تزال، فنصوص ديب، تشكل منطقة تراثية للطاهر وطار، وكاتب ياسين هو رواية بن هدوقة الأخيرة، كما ان ميموني وجاوت يتكئان، تفاعلا وتناصا مع وطار. ان التناص الأدبي لا يجري في سجل لغوي أحادي، بل يمتاز بقطيعات وانتقالات بين المدونتين اللغويتين الذي يمنح منهما الأدب الجزائري المعاصر، لكونهما ترتبطان بجو ثقافي مشترك، مهما كان لسانه تبقى ايديولوجياته وخطاباته لاوعيه وبطانته.

4. 2- في هذا المنظور تتأسس اللغة الأدبية في علاقاتها مع اللغة العربية الأدبية كمنتوج تراثين أو مسارين في التعبير الوطني: -تراث الثقافة الاصلاحية والسلفية، وريثة الثقافة الاصلاحية الدينية لجمعية العلماء، وانواعها الادبية، الشعر والقصة والمقالة، وتراث الثقافية العربية الجديدة، وانواعها خصوصا الرواية والقصة والنقد الناتج عن تكثيف التواصل بين الجزائر والبلدان العربية وطليعته الأدبية.

من تراكم الانتاج القصصي والروائي والشعري، تأسست مقروئية الأدب الجزائري والمعاصر، عبر نشوء تقاليد قراءة ونشاط أدبي وبنية أدب مكتوب، ولكن أزمات النشر والتأطير الإداري للكتابة تحقق استيلاب وهامشية ورداءة العمل الأدبي، باختزال الممارسة الأدبية إلى قناة ووسيلة ايديولوجية محضة، والحاقها بالمؤسسة الادارية عن طريق اشكال التحكم والرقابة والتسيير، اضافة لغياب مجالات التعبير ذات الاستقلالية النسبية، مثل المجلات والجمعيات الأدبية، واشكال التواصل بين الكاتب والقارئ.

ولكن ما هو مهم هنا، ظهور النص الأدبي الجزائري المعاصر، في حداثته وتجريبيته وبحثه، في قطيعة مع النص الأدبي الاصلاحي، رؤية ولغة ومنظورا ومواضيع، واندراجه بكل كفاءة في الابداع الأدبي العربي الجديد، ووصوله إلى القارئ الوطني والقراء العرب، وقراء العالم عن طريق الترجمة والتبادل.

لقد انجزت شعرية اللغة الأدبية، وخرج النص من الدلالة الاحادية ليعانق تعدد الدلالات

ومغايرة المعاني، ومعانقة تناقضات الواقع والحياة، وبدأت "ثورية" الأدب في العمل الابداعي، لا على أساس عكس ايديولوجية ثورية وخطاب سياسي، أو التعبير عن واقع ومنظورات تنتمي إلى حقل "الثورة" خطابا وواقعا، وانما تغيير عملية الكتابة نفسها، بما هي نص ينطرح في سلسلة نصوص انواع أدبية،"(ظهور وتبلور رواية جزائرية، مثلا، غيّر النثر الجزائري، وأسس نوعا يجد في تعبيرية عصرية شكله ومضمونه أو بنيته، كما يقول أصدقاؤنا البنيويون)، بما هي منظور أو رؤية للعالم، تتجاوز وتنقد الخطابات الايديولوجية لتعبر عن مجتمع، أو طبقة او عن يوتوبيا، أو مشروع اجتماعي جديد يحقق تواصل قيم الثورة الوطنية في ثورة اجتماعية او تغيير جذري او أفق مستقبل متقدم وديمقراطي. ومن الضروري طرح أسئلة متعلقة بعلاقات وتناصات الأدب الوطني مع اللغات (العربية والشعبية) 2-المخيلات الوطنية 3- مسارات التثاقف، الأدبي التي فرضها التاريخ على الأدب المغاربي مثلا.

النص الأدبي الجزائري يتبلور في سياق نقدي، نقد المجتمع والسياسي المعيش، وينبني هكذا، كنقد للمشروعية والقيم السائدة، ويفتتح آفاقا للحياة، جديدة ومتقدمة، بما يعطيه للكتابة من وظائف ومهام، ترتكز على مبدأ الشعرية والجمالية كوسيلة توصيل وتأثير بعيدا عن اللعبة الشكلانية، ومتعة "الجمباز" اللغوي، والالتحاق بموضات الغرب الأدبية، ليعود بطريقة جذرية إلى تراثات الواقع في مستوياتها الرمزية، المجتمعية، الشكلانية (اشكال فنية ولغوية تراثية، رموز اساطير، طرق قص وتصوير...) ويفصلها، او يحقق تواصلها مع منجزات الأدب العالمي، في تعبيريته المتعددة، ومسؤولياته التاريخية والانسانية والتزاماته بالانسان والسلم والتقدم الاجتماعي.

ليست هذه وصفة سحرية لتثوير الكتابة، بقدر ما هي اقتراح سؤال عن وطنية الكتابة، أي عن نص يمتلك واقعا خصوصيا، بما هو علاقات مجتمعية، ليرتقي به عبر عمل يتسم بمعاناة كثيفة، ومجابهة وجهاد نفسي-ابداعي، زخم ووحيد، امام نصوص ورؤى متعديدة - إلى مصاف أدب عالمي يمتلك عناصره الكونية ويشير إلي الانسان في اختلافه وتعدده

## مراجع إحالات:


(1) مشار اليه في : هشام شرابي، المثقفون العرب والغرب، دار النهار للنشر 1978، بيروت ص 6.

(2) مصطفى الأشرف، الثقافة الجزائرية المعاصرة، محاولة تحديد الافاق مطبعة الحزب -محاضرة في الملتقى الوطني الجزائري الاول حول الثقافة. الجزائر 29 ماي- 5 جويلة 1968. ص/ 8-9 (باللغة الفرنسية)

(3) روبير اسكاربيت. الأدبي والاجتماعي، فلاماريون، باريس 1970 ص/ 251.

(4) جاك دوبوا. مؤسسة الأدب، مطبوعات لابوروف. ناثان. باريس 1983.

(5) عمار بلحسن. الأدب والايديولوجيا، المكتبة الشعبية، ش. و.ن.ت. الجزائر 1984.

(6) عمار بلحسن. انتلجانسيا أم مثقفون في الجزائر ؛ دار الحداثة بيروت 1986.

(7) يوسف سبتي. الأدب الجزائر المكتوب بالفرنسية أدب مهاجر. في مجلة الثورة الافريقية رقم 1189- 12 ديسمبر 1986- الجزائر.







أشهد أنني رأيت أزهارا بلا مذاق
أشهد أنني رأيت أطفالا بلا أحداق
أشهد أنني رأيت أنهارا بلا عنوان
أشهد أنني رأيت تاريخا من الأمطار والدخان
أشهد أنني رأيت عشاقا بلا أشواق
أشهد أنني رأيت مدنا تغرق في الأنفاق
أشهد أنني رأيت أشجارا من النسيان والأحزان
أشهد أنني رأيت أحلاما على الأوراق
أشهد أنني مشيت في الحارات والأسواق
أشهد أنني رأيت وطنا يحكمه السراق
ولم أر غير الذي رأيت في الآفاق
أشهد أنني أقول " قسما بالنازلات"
وأنني أومن بالحياة والممات
أشهد أنني رأيت ما رأيت
لكنني أعجب أن أرى
مدينة تذبح حلمها
وتذبح الأشجار
والأشواق

الجزائر في 1989/04/18

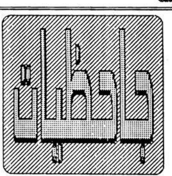
# مرثية الحلم

إلى صالح زايد
حاضرا وغائبا

حلم ذوى
كالورد أتعبه الهوى
ورمى الرجال
وما غوى
ما ضل صاحبكم
وما قد كان ينطق عن الهوى
قد كفاجعة
وصوت قد روى
ما لا يرى
... هذا الفتى الممزوج بالآمال
والمعجون بالآلام
مطحون على أعتاب عصر قاحل
أو أعشاب خصر ناحل
أو أضغاث حلم ذابل

ما كان يحبل
غير جرح غائر
وحطام مملكة
يمزقها العذاب
أو الغياب
أو اشتداد القحط
في زمن السراب

الجزائر في 22/ 02/ 1989




* بعد ندوة " الأدب والمسألة الوطنية" التي انعقدت في أواخر شهر نوفمبر من السنة الماضية ، والتي كانت التجربة الأولى للجمعية في مثل هذه النشاطات، مكنتها من بعض الخبرة، تنعقد أيام 5-6-7 من شهر فيفري ندوة حول الكتاب الجزائري المنشور في 1989 وتلقى في هذه الندوة حوالي 25 محاضرة تصدرها المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية في كتاب. ويفكر الجاحظيون في جعل هذه التظاهرة سنوية، بحيث تكون نوعا من التقييم للغذاء الفكري المقدم للقارىء الجزائري.

* تجري الإعدادات حثيثة لإقامة ندوة عالمية يشارك فيها 10 شخصيات من مختلف أنحاء العالم إلى جانب عدة محاضرين ومحاضرات من الجزائر، حول الروائي الجزائري الكبير محمد ديب. وستنعقد هذه الندوة خارج العاصمة.

*المسابقة الشعرية التي أعلنت عنها الجاحظية، ستكون في شكل قراءات شعرية، تتخلل ليالي شهر رمضان المعظم، وستجري في مسرح الهواء الطلق، بقاعة العنقاء.

* تجرى الجمعية دراسات مختلفة لإنشاء دار نشر. ربما تنطلق في هذه السنة، وستتخصص في الإبداع الجزائري والمغاربي والعربي.

* سلمت الجاحظية بطاقتيها الشرفيتين الأوليين لكل من قصر الثقافة، ومؤسسة سوناطراك، وذلك تقديرا للدعم الذي ساهما به في عقد ندوة **" الكتاب والمسألة الوطنية"**.

* فاجأت الجاحظية أعضاءها، وأحبابها، وبعض المؤسسات برزنامة مكتب لسنة 1990.

* ستصدر التبيين ابتداء من العدد الثاني ملحقا باللغة الفرنسية.



# حالتان رؤياوية

## بوزيد حرز الله

حالة أولى

حينما أوصدت بابها

فتحت موطنا للجراح

غرق البحر في ملحه صامتا

واحتسى رمله

حلمه المستباح

لم يعد ممكنا حينها

أن تحركه ثورة للرياح

حالة ثانية

يتداخل الإثنان.. تختلط الرؤى

الخوف بعضي والحنين

إلى منابت حبي المجروح

يجذبني فيشتد الصراع

وأنا هنا متآكل كالعمر

كالوطن المطوق بابتهالات الضياع

لست النبي

ولست من أقواله أمر يطاع

إني أحب..

وهذا أول ما ارتكبت من

المعاصي

إني اختبرت جميع أشكال النهاية

غير أني في النهاية ألتقي بالبدء

ينطني بروحي..

ليس لي روح فكفوا

ليس لي حلم سوى أن تقتلوا في

النزاع

يتداخل الإثنان تختلط الرؤى

والبحر يدرك أن مركبتي

ضاعت في ثناياه الشراع

فاتحة

إنها اللحظة الهاربة

موجة تحتسي رقة،

والتي سوف تأتي غدا

ربما نعتلي صاحبه




برمجنا لندوة الأدب والمسألة الوطنية مائدة مستديرة، يشارك فيها من مصر الأستاذان الكبيران محمود أمين العالم، وعبد العظيم أنيس، ومن الجزائر الأستاذ الروائي الكبير عبد الحميد بن هدوقة والأستاذان منور مروش أستاذ التاريخ ومدير المجاهد الأسبوعي في الستينات، وأحد الوجوه الثقافية-السياسية الجزائرية البارزة، ومحمد سعيدي عضو اللجنة المركزية لحزب جبهة التحرير الوطني، ومدير الشعب سابقا، وأحد المتتبعين للحركة الأدبية الجزائرية الحديثة، ولئن حالت ظروف قاهرة، هي ظروف رحلة طائرة ضيفينا المصريين التي تقل فريقنا من مصر، بحيث حجزت كل الأماكن للفريق ولأنصاره، وما إلى ذلك، مما هو معروف لدى الخاص والعام، فإن أساتذتنا الجزائريين، قد وفوا بالتزامهم، فعقدوا مائدة مستديرة أثارت نقاشا هاما، نقدم ملخصا عن عروضها (بأقلام أصحابها) فيما يلي



## 1 محمد سعيدي: تصور المسألة الوطنية في الأدب

عندما وجه إلي الصديق العزيز الكاتب الكبير **الطاهر** وطار الدعوة للمشاركة في ملتقى "الأدب والمسألة الوطنية" الذي تنظمه "الجاحظية" كان الموضوع، بحكم مسؤوليتي السياسية، كان عاديا ولم يثر لدي تساؤلات كبيرة، حيث أن القضية الوطنية كانت دائما حاضرة في ذهني وفي عملي اليومي كمواطن وكمسؤول سياسي. ثم إن القضية الوطنية هي دائما في ضمير كل مواطن [illegible] لوطنه ولأهداف عمله، فضلا عن السياسي والمثقف والفنان. وقد تتغير طبيعة الوطنية، وتتغير اشكال التعبير عنهما ولكن جوهرها يبقى ثابتا: الاستقلال الوطني، الهوية الوطنية، حرية وكرامة المواطن كثوابت أساسية لها. وفي كل مرحلة نتعامل معها وفق المتغيرات الوطنية والدولية.

وعندما أخذت أفكر بأن القضية في الندوة هي " الأدب والقضية الوطنية" مما يعني أنها قضية غير عادية، فالأمر يتعلق بالوطن في عالم الفنان، وهنا بدأت التساؤلات تنثال وتكبر وتأخذ أبعادا

غير أبعادها المعتادة. فلا يوجد في الأرض ولا في التاريخ ولا في أي لغة من اللغات أو ثقافة من الثقافات القديمة والحديثة أديب أو فنان يستحق هذا الاسم لم يكن في عالمه تصور للوطنية ولا هاجس للوطن أوجذوة وطنية تحركه في عمله وتنعكس في إبداعه. ولكن السؤال الأساسي الذي يبقى مطروحا: هل أن المسألة الوطنية عند الأديب الفنان هي نفسها لدى المواطن العادي أو السياسي المحترف أو المثقف الذي يمتهن التفكير؟ وهل أن الالتزام بالقضية الوطنية والتعامل معها هو واحد؟ وطرح السؤال بهذه الكيفية هو الذي يحدد موضوع البحث. فقد يكون الالتزام السياسي أو التعامل مع المسألة الوطنية واحدا لا يختلف عند الأديب عنه عند الملتزمين الأخرين من المواطنين والساسيين. ولكن الصورة التي يشكلها أو يرسمها الفنان للمسألة الوطنية تختلف. فهو يثري الوطن، يعطي للوطنية أبعادا أعمق، أكثر انسانيّة وأكثر أصالة وأكثر استيعابا لمكوناتها. ففي صورة الأديب الفنان يختلط التراب بالهواء، بالطبيعة بالدم بالروح العميقة والكل يذوب في صيرورة الانسان والوطن والتاريخ. فقصيدة واحدة أو قصة أو رواية أو مسرحية قد تكون أدق وأصدق وأفضل من كل الخطب والكتب التي تحمل الروح الوطنية.

والموضوع المطروح في الندوة يكتسي أبعاده من هذه الخصوصية ويأخذ منها عمقه الفلسفي الجمالي الانساني. ويتعمق مدلوله في مراحل التحول التاريخية الكبرى، حيث تختلط المفاهيم وتتغير مدلولاتها تحت الهزات التاريخية العنيفة كتلك التي تتعرض لها مجتمعاتنا العربية ويتعرض لها العالم في نهاية هذا القرن. وفي هذه الظروف المتوترة تبقى الوطنية هي الركيزة التي تتمحور حولها الأحداث. وهي التي تحدد معالمها. فهي التي تحمي جوهر الوجود الانساني الحضاري السياسي، وكانت "الجاحظية" موفقة كل التوفيق عندما اختارت هذا الموضوع للنقاش في بداية نشاطها مما يؤكد ادراكها لمدلولات الاحداث في عمقها التاريخي وفي روحها المستقبلية.

ففي الجزائر كانت الوطنية حاضرة دائما في الإبداع الأدبي كما في ضمير الشعب، في أشعار امير المجاهدين الأمير عبد القادر وفي الملاحم والفنون الشعبية على اختلاف أشكالها وألوانها، وكان الشكل البارز المجسد للروح الوطنية في عهود الاحتلال الفرنسي، إذكاء روح المقاومة، والرفض القاطع لجميع اشكال الاحتلال العسكرية والادارية والثقافية والتمسك بالمقومات الوطنية في أعمق وأعرق صورها. وإذا كانت الاشعار العمودية التقليدية الحماسية وأشكال النثر المكتوبة تعبر عن هذه الروح بصفة مباشرة ، فان الفنون القولية الشعبية كانت أكثر عمقا وأكثر استيعابا والتصاقا بالعمق الشعبي: وقد تحولت ثقافة الشعب بكاملها إلى صورة حية للوطنية ؟ حتى الملاحم الكلاسيكية والغزوات التاريخية اخضعها الفنان الشعبي لنسقه الفني وحولها إلى مادة حية مثيرة في الأسواق والتجمعات العمومية والاسفار الخاصة الجماعية والعائلية.

وإذا كانت فرحة الاستقلال الأولى قد فجرت الطاقات الابداعية الوطنية فإنها سرعان ما تحولت

إلى نوع من "إبداع روتيني" لتسجيل البطولات الثورية وانتصاراتها على المحتل: أي التحويل إلى نوع من الذكريات. ونلاحظ هنا تراجع الأدب المكتوب بالفرنسية الذي توقف أو تقلص، ولو لفترة. واستمرار الأدب المكتوب باللغة الوطنية في اشكاله التقليدية، رغم ظهور بعض النماذج الشعرية والقصصية القليلة التي كانت تحاول التعبير بأشكال وصيغ حديثة. ولكن موضوع الوطنية بقي دائما متعلقا بوجود الوطنية الثورية وبذكرياتها. وبقيت الأشكال التعبيرية دائما دون المستوى الذي بلغته في البلدان العربية فنماذجها الأكثر تقدما، رغم أن عددا كبيرا من الأدباء كانوا على صلة مباشرة بالمشرق في مرحلة الإنطلاقة الكبيرة للشعر العربي المعاصر والرواية العربية المعاصرة.

وفي نهاية الستينات وبداية السبعينات بدأت صورة المسألة الوطنية تتغير على يد كوكبة من القصاصين والشعراء الشباب، بالإضافة إلى استمرارية الجيل المخضرم، فتخرج من طابع المقاومة للمحتل الأجنبي، ومن تسجيل أحداث الثورة / وان كان موضوع تسجيل احداث الثورة دائما من المواضيع الحافزة في الساحة الأدبية / وتاخذ شكل النضال من أجل مجتمع جديد بكل تطلعاته وتناقضاته. وكان معظم الأدباء الشباب الذين تفتح وعيهم على الجزائر المستقلة قدموا من الأرياف الجزائرية البسيطة إلى المدن الكبرى يحملون معهم أمالا عريضة، ويواجهون مشكلات وتحديات ذاتية واجتماعية لا نهاية لها، ومشاكل التأقلم مع المدينة، واكتساب مكانة في المجتمع المديني الجديد مع الحنين الكبير إلى القرية، وهاجس الغربة عن المحيط الأصلي الريفي البسيط، مما أضفى على إنتاجهم مسحة من الرومانتيكية الممتزجة بواقعية تبحث عن خصوصيتها.



وقد كانت هذه الكوكبة من الشباب تعكس في صيغتها الإبداعية تلك الإندفاعة الوطنية الكبرى التي شهدتها الجزائر المتمثلة في مجالات التأميم الكبرى، والتصنيع والثورة الزراعية وإصلاح التعليم العالي واندماج الطلبة والشباب في هذه الإندفاعة الكبرى عن طريق التطوع والمشاركة في النقاش الوطني العام، وكان يصاحب هذه الإندفاعة تفتح دولي نشيط للدولة الجزائرية الفتية ومساهمتها الفعالة في معالجة القضايا الدولية الكبرى والدفاع الحازم عن القضايا العادلة في العالم وعن قضايا الشعوب المستعمرة والمضطهدة بالخصوص. وهذه العوامل كلها أعطت صورة جديدة للوطنية الجزائرية في الأدب وكستها مدلولات حية خاصة.

ولم تتميز هذه الفترة بانعكاس الوطنية في صورتها الجديدة في الإبداع الأدبي؛ وإنما اتسمت بالخصوص بتجديد جريء للأشكال الأدبية؛ في ميادين الشعر والقصة؛ على أيدي أدباء مثل **مصطفى الفاسي، وعمار بلحسن، والأدرع الشريف، عبد العزيز بوالشقيرات وحرز الله وأحمد حمدي وحمري بحري وعبد العالي رزاقي ومحمد زتيلي، وعبد الحميد شكيل** وغيرهم مما أصبح يعرف بجيل السبعينات. كما امتازت الفترة ببروز الرواية الجزائرية العربية في شكلها الناضج على أيدي أدباء مخضرمين؛ **الطاهر وطار وعبد الحميد بن هدوقة**، وأدباء شباب؛ **مرزاق بقطاش وجيلالي**

**خلاص وأدباء آخرين لا يتسع المجال لذكرهم جميعا.**

وقد حقق الأدب الجزائري قفزة نوعية في أشكاله ومضامينه . وشكل شخصيته وخصوصيته في إطار الآداب العربية المعاصرة في صيغها ومضامينها الأكثر تقدما؛ وهكذا بفضل الصلة الحميمة التي أصبحت تربط الأدباء الجزائريين الشباب بأدباء المشرق؛ سواء عن طريق الإتصال المباشر أو عن طريق القراءة الدؤوبة والإطلاع المتواصل على ما ينتج هناك بصفة منتظمة، وأصبحت هذه الصورة الجديدة للأدب الجزائري في صيغتها الوطنية ومضمونها واضحة في الندوات والملتقيات الأدبية وفي المقالات الصحفية، وكانت مجلة "آمال" بورشتها في نهاية السبعينات صورة حية لهذه التجربة الفنية، وكان يمكن أن تعطي لها سندا نقديا قويا وتفاعلا حيا مع مختلف الفنون الأخرى لو استمرت المجلة في صدورها بالشكل المتطور الذي وصلت إليه.

إلا أن هذه الإندفاعة قد سجلت بعض التراجع في الثمانينات؛ كما برز جيل جديد يحاول أن يجد طريقه الخاص في مجالات التعبير وتغيير المضمون الإجتماعي. وهذا الجيل يعتبر امتدادا وتعميقا لجيل السبعينات، وهو يحاول تجاوزه عن طريق تجربة تأملية؛ إن هي استمرت، ستعطي بدون شك لأدبنا نكهة جديدة، وكل من التراجع المسجل بالنسبة للأجيال السابقة والبحث الجديد لدى جيل الثمانينات هو انعكاس لمجموعة من المراجعات التي عرفتها البلاد في ميادين التنمية وفي الخطاب السياسي.. وفي الوضع الدولي الذي بدأ يأخذ منطلقات جديدة تختلف كليا عن العهود السابقة التي عرفناها في الستينات والسبعينات. لقد بدأنا نواجه مجتمعا جديدا وحقائق اقتصادية واجتماعية جديدة كان على أدبائنا أن يواجهوها بكل تعقيداتها؛ وإننا ننتظر نتائج غنية من الجيل الجديد إذا استمر في جرأته في التأمل والبحث عن الصيغ الجديدة الأكثر إتقانا وإبداعا والأكثر نضجا واتصالا بعمق المجتمع وبالبعد الإنساني للوطنية الجزائرية.

لقد عانت التجربة الأدبية الوطنية الفتية ولاتزال الكثير من المتاعب، فقد نشأت في ظروف تميزت بالقحط الثقافي، واضطراب النشر، وانحسار الحوار الثقافي، وجمود البيئة الثقافية العامة. وإننا نرجو أن تكون التحولات العميقة التي يعرفها المجتمع الجزائري، وتوجه البلاد نحو ديموقراطية الحياة السياسية؛ وتوفير شروط أكثر لحرية التعبير، وضمان أوسع للحريات الأساسية، واقتناع أعمق من طرف الأفراد والتيارات الفكرية والسياسية، بضرورة تقبل الفكر المغاير، والتجارب المخالفة في جو تسوده الثقة والطمأنينة؛ نرجو أن تتيح هذه التحولات الفرصة لدفع الحركة الأدبية الوطنية الفتية نحو آفاق جديدة، تمكن بفضل الجرأة الخيالية، والحس الوطني الوهاج، من تحديد ملامح أكثر وضوحا للواقع الإجتماعي الوطني وللمستقبل الوطني، بحيث تثري وتغني تجربتنا الحضارية المستقبلية.

ومن غير شك، أن المحيط الجغرافي والسياسي للجزائر وتطلعات شعبنا؛ والثراء الثقافي

والحضاري الذي يتميز به هذا المحيط، سيكون عاملا حاسما في إبراز تجربة مستقبلية قوية، كما أن وجود أدباء من المغرب العربي ومن المشرق العربي في هذه الندوة، يجب أن يدفعنا إلى المزيد من النقاش والتفاعل لمواجهة المستقبل العربي؛ لقد عاش العالم العربي فترة طويلة تحت أنظمة حاكمة مفصولة عن شعوبها، ومنذ حرب 5 حزيران 1967م تقلصت حركة الشعوب العربية ومساهمتها في الحياة السياسية، وفي مطلع التسعينات بدأت تحركات في اتجاه مشاركة الشعوب في صنع مصيرها. ومهما يكن هذا التحرك بطيئا فهو تحرك لا رجعة فيه؛ وسيزيد اتساعا رغم كل شيء، كما أن التحولات الجارية في أوربا اليوم ستكون لها انعكاساتها المباشرة السياسية والثقافية على مجتمعاتنا، وأن هذه التحولات كلها لا تتيح للآداب العربية ولأجيالها الجديدة إمكانيات كبرى في مجال الإبداع فقط، وإنما تحملها مسؤولية تاريخية في قيادة تلك التحولات وصياغتها وتوجيهها نحو تحقيق المشروع العربي الحضاري السياسي الإقتصادي الإجتماعي الذي تتطلع إليه شعوبنا.

## 2 عبد الحميد بن هدوقة

-مفهوم الوطنية مفهوم أوربي، تبلور بشكله السياسي خلال القرن التاسع عشر.

-وطنية الكاتب ووطن الكاتب.

-الازدواجية في الجزائر.

قلت، إذا كان القرن التاسع عشر في أوربا عصر الصناعة، فهو أيضا العصر الذي تبلورت فيه الفكر الوطنية بمفهومها الحديث. فمن مجموع الموروث السياسي الذي خلفته الثورة الأنكليزية في القرن السابع عشر، والثورة الفرنسية في القرن الثامن عشر، كان مبدأ **حق الشعوب في تقرير مصيرها**، الذي جاء كرد فعل عنيف على **الحلف المقدس** بين الكنيسة والملكية، للتحكم في مصائر الشعوب ومقدراتها وخصوصياتها اللغوية والعرقية والجغرافية. مثلما كانت الرومانطيقية في الأدب والفن ثورة ضد الكلاسيكية المتحالفة مع النظام القائم على التحكم في أرواح الناس باسم القداسة الدينية والقداسة الملكية.

والملاحظ أن فكرة الوطنية اتخذتها أوربا مطية لا للحفاظ على مقومات شعوبها، لكن من أجل التوسع والضرب على وتر العرق الآري المتفوق، بقصد السيطرة على العالم، باسم الحضارة الصناعية التي لم تكن في جوهرها سوى البحث عن أسواق للمنتوج الصناعي واستجلاب المواد الخام لتشغيل مصانعها.

من ثمة لم يكن شحذ العاطفة الوطنية مرتكزا مهمًا للتوسع فقط، بل كان أيضا وبالخصوص مصدرا لكثير من الحروب المدمرة التي عرفتها أوربا وعرفها العالم من جراء السيطرة الاستعمارية الأوربية.

طبعا ليس هنا محل لتحليل الفكرة الوطنية من جميع جوانبها، سلبياتها وإيجابياتها. انما أريد أن أقول فقط ان هذه الفكرة أوربية أصلا، لم يعرفها الأدب السياسي العربي ولا الأدب الجزائري إلا بعد توغل الاحتلال في أرض الجزائر، وانحصار كل من الشقيقتين المغرب وتونس على نفسيهما، وتصدع الإمبراطورية العثمانية.

فالمفهوم المتوارث لكلمة الوطن في الثقافة العربية- الاسلامية هو **الوطن-العقيدة**، أوما يسمى بـ"**دارالاسلام**".

ناهيك أن هذا المفهوم للوطن لم يقع التخلي عنه من طرف "**الانتليجانسيا**" السلفية حتى بعد أن أعلن ***كمال أتاترك*** استقلال تركيا والتخلي عن الخلافة الإسلامية، باستثناء الشيخ ***عبد الحميد بن باديس*** رحمه الله.

لقد انعقد في ربيع سنة 1925 اجتماع في مصر حول النظر في مسألة الخلافة والبحث عن مهد جديد لها، كما انعقد في بداية صيف نفس السنة اجتماع مماثل في مكة للنظر في استعادة "**الخلافة الضائعة**".

وهذا يدل على أن الفكرة الوطنية ان وصلت إلى دغدغة قلوب بعض رجال السلفية، مثل الشيخ ***باديس*** في رأيه حول "**الوطن الخاص**" (الضيق) والوطن الأوسع فالأوسع، كما جاء في مقالته الذائعة : "**أعيش للجزائر**"... فلا يعني ذلك تبنى الفكرة الوطنية، وانما اتخاذها كمنطلق لبناء تلك الدار -الحلم دار الاسلام!

ولعل هذا القبول التدرجي للفكرة الوطنية، كمنطلق لا كغاية. هو الذي جعل ***الأمير عبد القادر*** ينهي حربه مع فرنسا في وقت كان فيه أشد حنكة وأكثر تجربة وأوسع شهرة، مما كان عليه في بداية أمره. وجعل من بعده بما يقرب من قرن، جعل **جمعية العلماء** المسلمين الجزائريين تنادي بفصل الدين عن الدولة، في الوقت الذي كان فيه **حزب الشعب** ينادي بالاستقلال الوطني. هذا الحزب الذي ولد في المهجر، بين أحضان العمال المغتربين...

من كل هذا نفهم لماذا لانجد في الأدب الجزائري عامة قضية الوطنية واضحة سياسيا بقدر ما هي امتداد للوطن- العقيدة، وذلك إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية.

-النقطة الثانية : وطنية الكاتب ووطنه.

فيما يتعلق بهذه النقطة أحببت أن أوضح أن وطنية الكاتب هي قدر مشترك بين الكتاب الجزائريين، سواء منهم الذين يكتبون باللغة الوطنية، أو أولئك الذين يكتبون باللغة الفرنسية. ومن هذه الفيئة أعني بالخصوص الكتاب الذين عبرت كتاباتهم عن معاناة الشعب لآلام وظلم الاستعمار. لست في حاجة إلى تصنيف أو ذكر أسماء... أما أولئك الذين لم يكن في كتاباتهم باللغة الأجنبية أي صدى لمحن الشعب فكتاباتهم فردية لا تمثل شيئا، أو تمثل الانتماء إلى الوطن بالمعنى اللغوي القديم. أي أنهم ولدوا وعاشوا فوق أرض الجزائر ماديا، أما حياتهم الروحية والفكرية وذاكرتهم الثقافية، فبعيدة عن أن تشترك مع المثقف الوطني (بالمعنى السياسي) في أي مقوم من مقومات

الشخصية التاريخية. بتعبير آخر، وطنهم ككتاب هو لغتهم التي استمدوا منها أحاسيسهم ورؤاهم وقيمهم وتصورهم للحياة.

يصدق في نظري هذا الرأي أيضا على الكتّاب الذين كتبوا باللغة العربية، لكننا لا نجد في كتاباتهم أي هم من هموم الشعب الذي ينتمون إليه. هذا على فرض وجود هذا النوع من الكتاب بالعربية أثناء الإحتلال. لأن الكتابة بالعربية أثناء الاحتلال، وربما إلى الآن، هي أحد أوجه النضال والمقاومة في سبيل استرداد المستلب من شخصيتنا.

أضيف: أنني عندما ذكرت أن وطن الكاتب هي لغته لم أكن أفكر فيما يشير من التعابير، بل ذلك حقيقة هو جوهر الفعل الأدبي. لأن اللغة كما يقول الشاعر الفرنسي ***بول فاليري*** : "اللغة هي في نفس الآن جوهر الفكر ووسيلته. " (قاموس الآداب الفرنسية-لاروس)

وفي هذا المضمار قالت الكاتبة الملغاشية أثناء مؤتمر الكتاب العرب والأفارقة الذي انعقد بالجزائر سنة 1983، السيدة ***كلاريس راتسيفاندرياماناتا*** : " التكلم بلغة أجنبية لا يعني التعبير عن الأفكار بكلمات أخرى، انما هو التفكير بكيفية أخرى، ومن ثمة التفكير في شيء آخر.".

ان اللغة الأجنبية، أيّ لغة، لا تدعو صاحبها إلى بناء حضارته، وانما تدعوه، من حيث لا يشعر، إلى بناء حضارتها هي.

لنتذكر النقد الفرنسي في الخمسينات كيف رحب بالأدب الذي كتبه جزائريون بالفرنسية... ولقد قال ما خلاصته : إن ذلك الأدب أروع دليل على عبقرية اللغة الفرنسية والحضارة التي حملتها إلى سكان الضفة المقابلة. (الجزائر). (انظر كتاب "تاريخ حي لأدب اليوم-1938-1958- ***لبيير دوبوادفر***).

قال ***فرانس فانون*** :"الكنيسة في المستعمرات هي كنيسة البيض كنيسة أجانب، لا تدعو المستعمَر إلى طريق الله ولكن إلى طريق الأبيض." (المعذبون في الأرض- ص:34)

هذا الرأي يمكن أن يطبق على اللغة أيضا !

-النقطة الثالثة : الازدواجية.

قلت في مداخلتي : إن جنسية الأدب في المطلق هي لغته. أما أولئك الذين يجعلون من لغة الأدب أداة محايدة في زعمهم فهم اما مغالطون واما جاهلون بحقيقة اللغة وحقيقة الأدب معا.

لكن وضعية الجزائر تقتضي منا عدم التسرع في الحكم. الظروف التاريخية التي جعلت للجزائر أدبا مكتوبا باللغة الفرنسية معروفة. ومن التجني أن يدان رجل كان في متناوله : إما الأمية واما المعرفة بلغة أجنبية، فاختار الثانية. ان القضية هامة وجوهرية، لكن علاجها يتوقف على إدراكنا للأوضاع التي تحيا فيها الجزائر، وعلى قدرتنا بالتالي على تجاوز عواطفنا ومصالحنا الخاصة الآنية، للبحث عن السبل التي تجعل من هذا التواجد اللغوي عامل اثراء لثقافتنا، لاعامل صراع وتطاحن لا يخدم أحدا. من بين سبل المعالجة الايجابية الترجمة من كلتا اللغتين إلى الأخرى...

قلت أيضا: إن لغة الأدب هي لغة المدرسة. وإن الكاتب الذي كتب ويكتب باللغة الأجنبية

سواء في عهد الاحتلال أو بعد الاستقلال، لم يختر لغته. إذ من أين لطفل في السادسة من عمره أن يختار لغة المدرسة؟

إذا كان هناك عدد من الكتاب الذين يكتبون باللغة الأجنبية ولا يعرفون من اللغة الوطنية ما يكتبون به أسماءهم، من الذين تعلموا في المدرسة الجزائرية، مدرسة الاستقلال، فان الذنب ليس ذنبهم انما هو ذنب المدرسة ومسؤولية المنظومة التربوية الجزائرية. أي مسؤولية النظام القائم في نهاية الأمر.

طبعا، أنا أتحدث في العام، أما الاستثناآت فهي موجودة وكثيرة. ليست اللغة وحدها القاسم المشترك بين كتاب مجتمع ما، فهناك على الأقل تصور المستقبل الأمثل الذي يحلم به الكاتب ويعمل من أجل تحقيقه. إنني مثلا لا يمكن أن أتلقى مع كاتب ظلامي رغم المشترك اللغوي.

أما ما قلته في النهاية بأنني أفضل الغزو الثقافي (التأكيد على كلمة الثقافي)، على الفراغ الثقافي، فلأنني أتصور أنه لا يمكن أن تضاف الثقافة إلى الغزو، ولا هو إليها. فالثقافة في جوهرها إنسانية ليست ملكا لشعب أو مجموعة من الشعوب.

## 3. لمنوّر مروش

إسهاما في مواجهة العقبات التي تعترض طريق التصور النزيه للوطنية، أقدم هذه الملاحظات حول الإلصاقات والتشويهات التي تستعملها بعض التيارات في محاولتها توظيف الوطنية لصالحها في الصراع السياسي والايديولوجي الراهن :

### 1- النظرة الاحتفالية التمجيدية :

إنها أحد العوائق الرئيسية في طريق الكتابة التاريخية العلمية والتحليل الاجتماعي النقدي والابداع الفني الحر المتجدد.

هذه النظرة ليست بنت اليوم فقد كانت سائدة في كتابات المدني والميلي وساحلي وغيرهم من الكتاب الوطنيين. وكانت كما هي اليوم بعيدة عن العلمية والموضوعية إما لضعف التكوين العلمي أو بمبرر الدفاع الوطني ضد التشويه الاستعماري.

أما المبررات التي تقدم اليوم فهي تأكيد الذات بترسيخ بناء الذاكرة الجماعية فهل الشعب الذي دفع مئات الآلاف من الضحايا في سبيل الحرية والإستقلال في حاجة إلى تأكيد الذات بهذه الطريقة المشبوهة ؟

إن بناء الذاكرة الجماعية لا يقوم على تلفيق الأساطير وتزوير الوقائع وتغذية النرجسية الجماعية المرضية بل على النظرة النقدية التمحيصية التي لا تخاف الحقيقة ولا تُبنى على الأوهام.

الدافع الحقيقي لهذه النظرة التشويهية ليس الخوف على هوية الشعب بل الخوف على بعض المراكز والامتيازات الرسمية التي احتلها أناس ليس لهم تكوين علمي حديث. فكل انفتاح حقيقي على العلم الحديث يكشف جهلهم وتفاهتهم.

شرعية هؤلاء المنسوبين إلى الثقافة مستمدة من السلطة مباشرة. فالنظرة التمجيدية حجاب يخفي تناقضات الأمس ويلهي عن صعوبات الحاضر؛ إنها قبل كل شيء تمجيد للأوضاع السائدة وترسيخ للشخصية التسلطية التي تمتد جذورها في أعماق قرون التخلف والانحطاط التي ما تزال رواسبها تتحكم في عقليات جزء كبير من أنصاف المتعلمين في بلادنا كما يظهر ذلك من نظرتهم المرضية للمرأة وتمسكهم بالأطر العشائرية والجهوية البالية وموقفهم المتشنج من كل ما هو مخالف لما اعتادوه من أنماط سلوك وتفكير تقليدية.

إن رفض النظرة العلمية النقدية في دراسة الماضي والحاضر معناه رفض فهم المجتمع، رفض تحليل ما هو ناقص ومتخلف في حياتنا، وهو بالتالي رفض لتصور المجتمع الذي لا يتم بتغيير البنية الاجتماعية فقط بل كذلك بتغيير العقليات التقليدية المتخلفة التي هي من العوامل الرئيسية لفشل سياسة التنمية في بعض بلاد العالم الثالث.

2) احتكار الوطنية باسم الدين:

إن تردد وسكوت وتخاذل المثقفين في تعرية الواقع بكل مظاهره، ومنها واقع السلطات والأجهزة الحاكمة على اختلافها، وتكتيك "وعاظ السلاطين" تكتيك التوجه إلى السلطات بالنصح أو بالالتماس المحتشمين، بدل التوجه إلى الفئات المقهورة في المجتمع بالتوعية والمساندة، هو من جملة الأسباب التي أدت إلى انتكاسة الفكر والثقافة في بلادنا وصعود التيارات الظلامية المعادية للعلم والتقدم والتي تحمل أفكارا أو سلوكات إرهابية خطيرة على مستقبل شعبنا.

والغريب أن هذه التيارات الظلامية التي تنكر الوطنية أصلا وتدعو إلى تيوقراطية عالمية تجمع تحت كابوسها الرهيب القارات والأجناس والألوان والقوميات المختلفة، أصبحت اليوم تستعمل الوطنية حسب مفهوم معين كسلاح ضد بعض من قاموا بالثورة الوطنية التحريرية. فقد سمعنا وقرأنا مثلا أن محرري ميثاق طرابلس ليسوا وطنيين لأنهم يحملون أفكارا ماركسية. ومن سخرية الأقدار أن بعض من يقولون هذا اليوم كانوا في وقت الشدة يهربون من ميدان المعركة ليذهبوا إلى الدراسة في الخارج في حين كان محررو ميثاق طرابلس يتركون أعمالهم ودراستهم للالتحاق بصفوف الثورة.

3) اللغة والوطنية:

لا جدال في أن اللغة العربية من المقومات الرئيسية للشخصية الوطنية والقومية وأن استعادة مكانتها الكاملة في المجتمع عن طريق التعريب الشامل هي من شروط البناء الوطني المتكامل كما أنها الأرضية الثابتة لتضامن الشعوب العربية واتحادها.

لكن مواقف التيارات الظلامية والشوفينية التسلطية المتشنجة تحمل أخطارا حقيقية على وحدة الشعب الجزائري، بإنكارها حق الأمازيغية في الوجود والإزدهار وتعصبها ضد جيل المثقفين الجزائريين الحاملين للثقافة الفرنسية. فلا الامازيغيون المتمسكون بلغتهم ولا المثقفون بالفرنسية يقلون وطنية عن غيرهم. وتاريخ الحركة الوطنية والثورة التحريرية شاهد على ذلك. كما أن من السخيف نعت أية لغة بأنها استعمارية. فاللغات والثقافات المختلفة تشمل اتجاهات متعددة رجعية وتقدمية، تسلطية وتحررية، متعصبة ومتفتحة الخ... إن المعصبين من الجانبين يطرقون هذه المسائل الحساسة بروح الحرب الأهلية دون تقدير لعواقب منطقهم الخطير.

4)الوطنية العالمية :

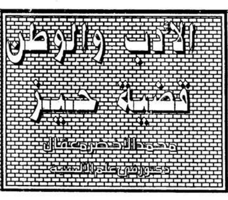
نغمة "الاستغراب" و "الأفكار المستوردة" أصبحت ممجوجة من كثرة تكرارها. توجيه النظر دائما نحو الخارج كعدو، كشيء مخيف يتآمر على ذاتنا هو عارض مرَضي كأن أصحابه يؤمنون أننا ذات بلا مناعة، ريشة في مهب الرياح ليست لها قوة الصمود والمواجهة. إن هذه النظرة تكشف عن روح تسلطية تريد أن تحبس المجتمع بين أربعة جدران كما تعودت أن تفعل مع "المحارم".

لو تأمل الناقد كلمات وعبارات وآراء ومواقف هؤلاء الناس لوجدها في معظمها صدى رديئا ونقلا سيئا لنفس الأفكار والمواقف والعبارات التعصبية والشوفينية والرجعية التي تنشرها أجهزة غربية معينة. وهي غالبا نفس الأجهزة التي تستعمل وسائل الاعلام والاتصال الجماهيرية لنشر ثقافة الرداءة والسطحية وتبليد الأذهان.

ولو بحثنا عن مصادر تمويل الحركات الرجعية في العالم العربي لوجدنا للبترو-دولار الدور الرئيسي مرتبطا بنفس الأجهزة الغربية الاستعمارية.



العلم بما فيه العلوم الاجتماعية عالمي بطبعه. وقد تكون الحواجز النفسية، حواجز الرواسب التقليدية، أمام العلوم الاجتماعية أخطر عندنا منها أمام العلوم الطبيعية. إننا بدون توظيف كل أدوات التحليل والنقد العلمي لن نتغلب على التخلف. إني أتصور عمل المثقف الوطني اليوم هو تملك وتمثل أحدث وأرقى ما في الثقافة العالمية والعلم الحديث واستعماله لتعرية كل ما هو مخفي ومعتّم في مجتمعنا من هياكل السيطرة والعنف والاستغلال سواء في العلاقات الاقتصادية أو في علاقة الرجل بالمرأة وبالأطفال أو في مجال التعليم أو على صعيد أجهزة الدولة وما فيها من فساد ورشوة وتسلط، ولكشف وفضح التبعية الكمبرادورية للغرب الاستعماري، واختراق قلاع الممنوع والمجهول والمرهوب التي تكبل طاقات شعبنا الخلاقة. بهذا نساعد مجتمعنا على الخروج من التخلف ونغرس في نفوس شبابنا حب الحرية والاستقلال وروح النقد والبحث الحر والجرأة في التفكير وفي العمل والانجاز أيضا.






**إن عنوان هذه المداخلة، يقلب شيئا ما مفهوم ومضمون الموضوع الذي اقترحته لجنة تنظيم هذه الأيام الدراسية لجمعية الجاحظية، ويرجع هذا إلى كون المضمون الأولي، يمتاز في عبارته بتدخل تقليدي في ممارسة النقد الأدبي، ذلك التدخل الذي كثيرا ما يرمي إلى المجادلة التي تتضمنها المقاييس الأيديولوجية، وخصوصا عندما تضغط على الموضوع تلكم القضية الحساسة؛ ألا وهي قضية اللغة.**

**لهذا تتركز هذه المداخلة على التحليل العلمي الإبستيمولوجي؛ ذلك التحليل الوحيد الذي في وسعه أن يقودنا إلى التحليل الدقيق الموضوعي؛ وما أحوجنا إليه؛ إن أردنا أن ندقق المسألة ونفحص القضية.**

## الأدب مكان موزّع بين الثنائي والعمومي Universel

كان الأدب ولا يزال علاقة فنية بين مبدع مؤلف وقارىء مستهلك لتلك المؤلفة، في لغة أصلية أو نقلية. إن هذا الحيّز هو المكان الإبتدائي للعقد الأدبي، حيث أن كل أدب يستهدف قراءاً؛ ولهذا يتراءى الأدب في مجال التثنية التي هي بطبيعتها الأولى ملاقاة تجارية يتعامل فيها المبدع والقارىء.

لكن: العقد الأدبي من أين تأتيه أدبيته؟

يبدو العقد الأدبي حسب طموح الأديب عينه، عقدا معقدا. وهناك من الأدباء والكتاب من

حاولوا توضيح مشروعهم، أو ما كانوا ينتظرون منه؛ ونحن: إن رجعنا إلى مطلع تقاليد الشعر العربي، نجد على سبيل الذكر، مثل ذلك التوضيح، فيما جاء عن زهير بن أبي سلمى:

ألا ليت شعري هل يرى الناس ما أرى

ويبدو لهم في الأمر ما بدا ليا

أما في التراث الفرنسي: فإننا نجد نفس التوضيح عند كاتب إنساني كبير، رائد النهضة في الأدب الفرنسي في القرن السادس عشر: فرانسوا رابلي وهو يقول:

" صديقي القارىء اقرأ هذا الكتاب

ودع عنك كل اضطراب

لا تجزع ولا تغضب إن قرأته

إنه لا يحتوي على أي ضرر أو تشويه

وإن صح أنه غير نقي

فإنك ستعلم، وإن انعدم الضحك

أن غيره لا يميل إليه قلبي

لأنني أراك والحزن والكآبة يسيطران على وجهك

وإني لأعتقد أن من الأفضل كتابة الضحك بدل البكاء

لأن الضحك من طبيعة الإنسان".



إننا نعلم إذن بفضل هذين المثالين أن ميدان الأدب منقطب إلى قطبين: قطب الإذاعة والمذيع الذي يذيع مضمونا ونصا وخيالا، وقطب الإستهلاك. ذلك المكان الذي هو مكان لقاء مشروع المبدع مع انتظار المستهلك؛ مكان تسوق فيه الأدبية Litterarite المحكوم عليها بالذوق.

إن لكل حيّز مكانا خارج حيّزه، والأدب عينه يخضع إلى هذا القانون، فمن خلف العلاقة الثنائية استثناء- وإن هي قليلة التسويق والإكتساب- إن الأدب يرمي بطبيعته التجارية والجمالية إلى طرح قضايا الإنسان الذاتية، والحالة الإنسانية. في هذا الميدان خصوصا، يتميز خارج حيّزه بالإنتقال الواجب من الظرفية المكانية- الزملنية، إلى الجوهرية،

وبالأحرى الجوهرية الذاتية. فهذا التفتح للحيّز الأدبي هو من أقدم عناصر الأدب وخاصة الأدب العربي. وعلى سبيل المثال نذكر أولئك الشعراء والأدباء الإنسانيين (عربا في الجاهلية، وفي العصور الذهبية أي القرنين الثالث والرابع الهجريين؛ أو أوروبيين في عصر التنوير: القرن الثامن عشرة الميلادي) الذين طبعوا الأدب بطابع حرية التنقل والجولان والإبتعاد والتشرد، تلك المطالب والمزاعم التي هي همزة وصل جوهري بين أكبر الشعراء العرب ومن بينهم **الشنفرى** وأكبر الفلاسفة الفرنسيين ومن بينهم **دوني ديدرو** وكذلك بين الفكاهي الهندي بيدبأء والفكاهي اليوناني **إيزوب**؛ فابن **المقفع** و **الجاحظ** و **لافونتين** و**فولتير** وحتى من هم أقرب إلينا وقتا كالشاعر الفرنسي **فرانسوا بيو** والمداح الجزائري **محند أومحند**.

إن الحيز الأدبي هو ميدان تواطئ ما بين أطراف هذه العائلة المتكونة من الأدباء، انهم المتجولون الأبديون داخل أسوار مدينة العلامات والرموز، وقد يتجرون بها وفيها كل ذلك رمزا أو شكلا، ما أحوجه إلى الاختراع المتواصل أو إلى الاحياء وتنصيب متكرر. فإن كان شفويا فالتراث الأدبي في حاجة إلى أبجدية -وإن هي لم تُتلف- فهي تتطلب اختراعا من جديد. أما إذا كان مكتوبا فإن التراث الأدبي في انتظار متشوق إلى كلمة تحييه.

فيبدو حينئذ أول تناقض من تلك التناقضات الأساسية التي تركب النسيج الأدبي والتي تحثنا على التساؤل هل الحيز الأدبي محدد ومعين بالمكان اللغوي؟ هل الأدبي والألسني يكونان وحدة جدلية، ملحمة مدعمة على التضامن الشامل والتكامل الأقصى؟ إن الموقف المتفق عليه من طرف أكبر الأدباء، أولائك الذين عبروا العصور ووصلوا إلينا مواصلين سفرهم إلى الخلود هو الموقف الذي يفرّق في الوحدة الجدلية، بين المحتمل والأساسي، وبين الظرفي والجوهري.

فالكاتب الفرنسي **فرانسوا رابلي** مثلا وهو يفكر في الادبية يقول: **لا بد من كسر العظم وامتصاص المخ** ... وهو يتفق بطريقة أخرى مع ما جاء في مطلع هذه المداخلة على سبيل الحكمة العربية.

فإن كان الإحتمالي -حسبما يبدو لنا- هو الإشكاليsignifiant ذلك الوضع العارض، أما الجوهري أو الأساسي هو المعنويsignifie ذلك الوضع الأساسي، فلا بد من الإعتراف بأن الوضع الأدبي ليس هو العمل الألسني الإشكالي، لكنه الجلب الخيالي، وبفضله يتاول المضمون على المشكول والمعنوي على الشكل. **هذا هو الشرط** الوحيد الذي يسمح للأدب أن يتجاوز حدوده الخاصة، ليرتفع إلى معالجة أكبر وأهم.

المشاكل التي يعانيها البشر وكافة القراء من كل جيل وكل زمان وكل مكان. وهذا هو الثمن الذي بفضله قد يتذوق قراء القرن العشرين أدب الجاهلية وأدب العصر الذهبي، أكان صينيا أم عربيا إم أوروبيا من أعلى إلى أسفل القرون الوسطى. هذا هو كذلك الثمن الذي بفضله يتذوق القراء السلافيون الجاحظ. أما الفرنكوفونيون فيتذوقون قراءة لوكسون والمتعربون قراءة ديدرو والزينوفيّون يستمتعون بقوة بوقاص وبوشكين أو گلدينغ.

إن الأدب رغم ظروف معينة، لا يحتمل أي سجن مكاني. إنه تجاوز مستمر، تجاوز مكاني وإقليمي، وإنه من أول الأمر، تشرد بطبيعته، وما غير طبيعته تحتاج إلى هذا الموقف. إن دوره كذلك وغايته يميلان إلى هذا.

وإن كنا في حاجة إلى الإحتجاج أو البرهان على هذا ففي وسعنا أن لا نبتعد كثيرا عن الأدب العربي نفسه، والمثل الأول والأعلى هو الشنفرى الذي سبق له أن يخلد وينال الإعتراف التاريخي بفضل تشرده:

أقيموا بني أمي صدور مطيكم

فإني إلى قوم سواكم لأميل

وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى

وفيها لمن خاف القلى متعزّل

ويتلوه شاعر عربي عظيم هو أبو فراس الحمداني الذي يعطي ظرفيته

ياأمتا، هذه منازلنا نتركها تارة، وننزلها

يا أمتا، هذه مواردنا نعلها تارة وننهلها

إن زوال الحيّز المتحلل تركيبه، ضروري لعملية تركيب حيّز أدبي جديد، ذلك الحيّز مكان الشعرية Poeticite والخيالية. لا يكتفي المكان الأدبي بحيّز أرضي أو مكاني. فإنه كثيرا ما يميل إلى تحوله إلى مكان التقاء بين كتابة وقراءة حول مشاكل تتضمن التاريخ والحاضر والمصير.

الوطن حيّز مكاني محصور ومقيد

يستحيل على علم الإجتماع العربي أن يضع إطار شرح وتحديد للوطن كما يستحيل عليه وضع إطار مرجعيات لنفس المضمون. وذلك راجع إلى أن الوطن العربي أخر مواليد الأوطان الحديثة، وهو في نفس الوقت عبارة عن نتيجة مختلف عناصر سياسية ما زالت

إلى يومنا هذا تسيطر بكافة ثقل ذاتياتها، ومواقفها المتعصبة، وهي تارة تحدد الإطار الوطني وتارة تمدده وتوسعه، وذلك بحكم الأوضاع الراهنة، وبحكم الحروب التحريرية مثلا، كانت فكرة الوطن العربي تتمدد من الخليج إلى المحيط. اما هزيمة جوان 1967 فقد شهدت انكسار هذه الرؤية السياسية الذاتية التي دفنها نهائيا تنازل حكم أنور السادات فى أحداث حرب أكتوبر 1973 حين كان الجيش المصري منتصرا في الجبهة القتالية، بينما كان السياسيون قد استسلموا. فمات منذ ذلك الحين ضمير الوطنية العربية المتحدة.

هل من الواجب علينا أن نأخذ بالوطن تلك النظرة التي تقدمه كتركيب سياسي سوسيولوجي منبثق من تناقضات المجتمع الإستعماري والإمبريالي العربي في القرن الماضي، أم هل يجب علينا أن نستخدم نظرية جديدة وحقيقة هي نفسها جديدة.

إن الوطن كمنتوجة المجتمع الغربي الليبيرالي، يتراءى وكأنه كيان متعدد الوجوه: الوجه السياسي المتميز بدولة تضمن السيادة الشعبية، والوجه الجغرافي المتخصص بأرض محدودة ومحددة بحدود شرعية مضمونة بعقود دولية، والوجه الإقتصادي ونظامه العملي والتجاري، والوجه التاريخي بالماضي المشترك في عيشه من طرف كافة السكان الذين استوطنوه وأخيرا الوجه اللغوي بلغته الوحيدة المركزية والمركزة.

تلكم هي نظرية الوطن الأوروبية التي تبلورت وعمت على وجه الأرض، منذ القرن التاسع عشر.



غير أن نظرية الوطن في السوسيولوجية العربية السياسية تقدم بعض الخصوصيات حسب المقياس الإماموي messianique الذي تميزت به حركة نشوء الوطن وذلك رجوعا إلى الدور المتنبي الذي لعبه في التحرير من الإستعمار بعض قادة الحركات النضالية الذين كرسوا صورتهم كمنقذي الوطن أو كأكبر المجاهدين، ولقد ظهر ذلك حتى في الخيالية الشعرية للمثقف الثوري حيث نجد مثلا هذه الصورة عند كاتب ياسين في كتابه المضلع المنجم: "المؤسس. لا يمكننا أن نكتشف كتوزه. طاغ. إنه فان جيشنا المولود، ترك أدق تراث ديونه، الدهشة: أبدية حداثة العيشة في اختلاط الملايين دون علم كبير لكن أقوياء بهذه المملكة الفرضية".

هل الوطن العربي يتركز على نفس القاعدة التشكيلية التي يتركز عليها الوطن الأوروبي؟ إن تاريخه الإقليمي يزن كل الوزن برموزه، يظهر أيضا من ظواهر التركيب الناتج عن الإستعمار والتحرر من الإستعمار. وبعين الإعتبار يظهر أن ما يكوّن الإسمنت الإجتماعي هو اللغة الكتابية الأدبية والعملية التي بفضلها تتوحد الفئات المثقفة التي

تستعملها وتنطق بها وتعمل بفضلها. وبجانب اللغة، فإن الدين المستوطن- الإسلام- ما زال من جانبه يلعب دورا في توحيد ما وراء الحدود، وفي الوحدة الثقافية، وما وراء اللغوي حيث بفضله- هذا الدين توجد الصلة بين المغربي والفيليبيني، بين الجزائري والبكستاني، بين التونسي والأفغاني، بين الليبي والتركماني، بين المصري والصينغالي، بين الصحراوي واليماني وبين السعودي والفارسي.

والجدير بالذكر أنه لا يبقى للأمة، أو الوطن الأسطوري العربي، إلا الآلة اللغوية، كمقياس وأداة توحيد، ويجب أن نقول رغم هذا أن هذه الآلة ليست هي لغة الإستعمال اليومي الشعبي. فمن النموذج الاوروبي للوطن لم يبق للوطن العربي سوى العنصر اللغوي الألسني وهذا ما يشرح لنا العقدة الحساسة للوطنية العربية في وجه القضية اللغوية. هناك تتركز كذلك النواة الصلبة لانحيازه الأسطوري.

إن النظرية الثقافية للوطن -وهي تتميز نوعا ما- عن النظرية اللغوية، يتوجب الإعتراف بأن هناك تساو بين كثير من التصورات، غير أنه يصعب الإستعمال في إطار تفكير عصري وحضاري للوطن. وهذا من الأحق، حيث أن العالم أصبح اليوم يتماشى-حتى متى- نحو إعادة النظر في التركيب الخاص بالاسطورية الإجتماعية.

إنه من الواجب على الوطن العربي أن يقف موقفا بارزا أمام الظواهر التقليدية لا التركيب الأوروبي، وأمام الظواهر التقليدية لا الظاهرة "العربية المحضة". والمعروف أن الوطن العربي يقوم -حسب تقويمه الشرعي الأساسي"الذي يبرر اختصاصه اليوم- على العصبية الدموية وليس على المقر الأرضي وهذا القيام والتأسيس على شرعية الدم بدلا من شرعية الأرض كثيرا ما يبدو وكانه عرقية.

"إن الأسلحة كثيرا ما تنضب

والدم كثيرا ما ينطق. النسور لا تكفي للوقاية

الجنائزية أما الأرض المخصبة فإنها تطالب بحرث جديد"

(كاتب يسين : "الأجداد...)

وحسب نظريتنا إن في النفي الخصوصي لكل مكانية يكون لقاء الأدب والوطن وإن أراد الوطن أن يتخلى عن ظرفيته فعليه أن يعيد النظر في اشكاليته وأن يعود بالنظام في نظام رموزه وشعاره. إن احتكاك ولقاء الأدب والوطن كاحتكاك وتعامل العمومي الأساسي مع الظرفي الخصوصي، يبدو أنهما مجبران على التعايش في حيز تآلف وتضايف يتطلبان من الوطن أن يتجاوز حدود انغلاقه نحو انفتاح على شطرين داخلي

وخارجي.

أما الشطر الداخلي فإن التجاوز قد يكون على سبيل الإعتراف بقانون نظامي فردية المواطن واحترام شخصه وشخصيته فحقوقه، والأخذ بإنسانيته وعقله وعقيدته وبذل كل المجهودات من أجل ازدهاره داخل نسيج اجتماعي محمس ومعيش.

أما ثاني ميدان لقاء الأدب والوطن وهو الحيّز الخارجي -خارج عن الوطن- فهو مكان التضامن والأخوة وميدان مقتضيات أعظم المثل الإنسانية، منها الحرية والشرف والإنسانية. إن هذا المكان الثاني يتطلب من الوطن أن يحدد امتيازاته في وجه المواطن وأن يعينها وهو يسعى إلى انسجام المواطن في العالم آخذا بما يتطلب ذلك من تفتح إلى الحضارات الأخرى والثقافات الأخرى والشعوب والأوطان الأخرى

هذا التفتح إلى الغير، هذا الميدان ميدان لقاء الأدب والوطن يسمح بالفهم الجيد والممتاز للمجتمع الإنساني بما فيه من فضائل ونقص. إن النظر إلى الآخر والرؤية إلى الغير كثيرا ما تستعمل كمرآة شخصية يتراءى فيها الناظر عينه. ويقول كاتب ياسين معبرا على ذلك تعبيرا دقيقا في كتابه "الجثة المطوقة"

"إنني أحس جيدا بالضغط الكوني
الآن واصغر كلمه
تزن أكثر من السلاح
أرى وطني وأراه فقيرا
أراه مليئا بجثث دون رؤوس.
وكل الناس ألقتي بهم في ذهني واحدا فواحدا،
لأنهم كلهم، أمامنا والوقت لا يكفينا لا تباعهم"
(صفحة 51- سوي)

وختاما- وإن كانت الخاتمة مؤقتة- في هذا المجال الذي ما فتئ يطالبنا ويسائلنا ولعله يحدجنا، فلنقل إن الأدب- لأنه كيان تاريخي قديم من آلاف السنين- هو إذا ظاهرة أقدم من ظاهرة الوطن، وأنه حقيقة عموميةuniverselle عبر الزمان وفي المكان، وأنه من الأليق بالموقف ألا نحاصر حصارا، وأن تكون هناك ظروف اجتماعية- سياسية معينة تشرف على حصار شرعي، في مكان وطني خصوصي واختزالي

الجزائر نفمبر 1989

الترجمة من الفرنسية بقلم الكاتب

# مفهوم الوطنياتية في كتابة الأدب

الأستاذ بوخالفة بيطام

نريد في البداية توضيح الأمور بمحاولة الاجابة عن السؤال التالي ما معنى الوطنياتية اليوم وذلك حتى نستطيع أن نتلمس كيف يمكن للأدب أن يجعل منها صدى ومخبرا.

إن محاولة تحديد مفهوم الوطنياتية لمجتمع (مجتمعنا الجزائري) يتفق الجميع على ضرورة توجيهه نحو بناء المستقبل، وذلك حسب طرق، وايديولوجيات واستراتيجيات مختلفة ومتباينة- ان مثل هذه المحاولة تتطلب منا ان نستبعد ونحذر، في المقام الأول، من الاتجاهات الداعيه إلى الإنغلاق والإنطواء عن الذات وذلك بحجة الاحتماء من المؤثرات الخارجية الضارة.



إن هذا الموقف الذي تبنياه إبان الفترة الاستعمارية، حيث كان من الضروري لنا الإحتماء والتحصن بمواقعنا الثابتة، إن مثل هذا الموقف يعد اليوم غير ملائم إن لم يمكن سلبيا، ذلك لأنه يجعلنا نديرظهرنا للمستقبل. إن من خصائص "الوطنياتية" في العهد الاستعماري الانطواء عن النفس من أجل انقاذ ما يمكن انقاذه في كل المجالات وخاصة في مجال الفكر والثقافة حيث كان الكيان الوطني يصارع من أجل الحياة والبقاء. ولكن دور "الوطنياتية" اليوم يختلف عن دورها بالأمس وأعتقد أنه يمكن التعبير عن هذا الدور في الصيغة التالية: **الاصالة، الابداع، التفتح.**

إن **التفتح** يتمثل في الانفتاح والتمثل الحيوي لكل ما يبعث فينا الطموح النبيل لبلوغ مصاف الأمم النيرة التي تكون مثلا لغيرها وذلك كي لا نظل دائما أمة تابعة لغيرها من قريب أو بعيد...

إن الفترة الاستعمارية، التي كانت فترة مقاومة علي جميع الأصعدة، تركت فينا بعض البصمات منها الخوف المميت من أن تضيع شخصيتنا، ولا مبرر لمثل هذا الخوف في يومنا هذا- ولكن مع ذلك وبعد 30 سنه من الاستقلال لا يزال الكثير من رجال الفكر عندنا وممن يتواجدون في قمة الهرم الإجتماعي، يبدي تخوفه من الاستلاب. هل تخوفهم هذا نابع من شعورهم بقصور

مجتمعهم ؟ أم ينبغي لنا أن نفهم أن هذا التخوف سلاح يشهره البعض في وجوهنا من أجل عرقلة تقدم المجتمع حتى يتسنى لهم قيادته بسهولة نحو طرق خاصة ؟ إن المستقبل كفيل بالاجابة عن هذه الأسئلة، ولكن في ظل الغموض والتصرف الأعمى الذي يعتم العقول. يكون (يبقى) دور المثقف دورا أساسيا وأهم دور يمكن أن يلعبه المثقف في مجتمعنا اليوم هو: واجب توضيح الرؤيا.

وفي مجال الاصالة والابداع : ترتفع نفس الأصوات لتقنعنا بأننا شعب وعيه مهزوز لا يملك الإحساس الكافي بأرضه وتاريخه. وهذا يذكرني ببعض شعارات الفترة الاستعمارية، وهي حماقات دفع المستعمر ثمنها فادحا. إذا كان احساسنا بالانتماء التاريخي والحضاري والوجداني للمغرب لم يفارقنا ولم يغب عنا طيلة القرون الاستعمارية الطويلة فكيف يمكن لنا أن نفقده اليوم وقد أصبح مصيرنا بأيدينا...إن أساس اصالتنا الثقافية يكمن في الاعتماد على النفس والثقة بها..؟

ولا ينبغي لنا أن نواجه هجومات العالم المصنع على ثقافتنا، على ذاتنا الحميمة، بالالتجاء إلى قيم منحطة، بل ينبغي لنا أن نواجه هذا الغزو بإبداع قوي تتجلى فيه عبقريتنا الخاصة، إبداع رائده الاصالة والاعتزاز بالنفس، ابداع رسم معالمه رجال عظام عرفهم الأدب والمسرح عندنا نذكر منهم على سبيل المثال من وافتهم المنية مؤخرا : مولود معمري، كاتب يسين، مصطفى كاتب وبوقرموح. دون أن ننسى الطاقة الابداعية لشعبنا الذي يعرف، عندما يكون الأمر ضروريا كما كان الأمر في أكتوبر 1988، يعرف كيف يكتب التاريخ بدمائه- إن هذا النوع من الابداع أساسي وغني ولكنه منسي لأنه لا يملك حتى الساعة ، أية وسيلة لإسماع صوته.

في هذا الاطار أشكر لمؤسسي "الجاحظية" مبادرتهم هذه، وأتمنى أن تكون هذه الجمعية الشرارة الأولى في حقل الإبداع.

وفي الختام أعتقد أن "الوطنياتية" التي ينبغي أن يتحلى بها أدبنا وتتشبع بها المجالات المختلفة للفكر عندنا، هي تلك التي تحملنا -ونحملها- (بكل امكانياتنا التاريخية والحضارية) على العمل من أجل "صنع المستقبل" (التعبير لگارودي)

وأول من يرسم معالم المستقبل هم الحالمون به، هم الشعراء والفنانون والمبدعون في كل المجالات.

بوخالفه بيطام. تيزي وزو

ترجمة وتلخيص الجاحظية

**ملاحظة من هيئة التحرير**: لقد تم ترتيب المقالات والقصائد حسب وصولها أو التمكن من ترجمتها.